

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة
الأدباء في الكويت - العدد 453 أبريل 2008

أحمد الربعي.. المحارب الأخير
حمد الحمد

يحيا الرجال وهم أموات
سليمان الحزامي

الحرية والالتزام في الفلسفة والأدب
د. الزواوي بغوره

ومضات د. خليفة الوقيان في "شعر البحتري"
د. نسيمة الغيث

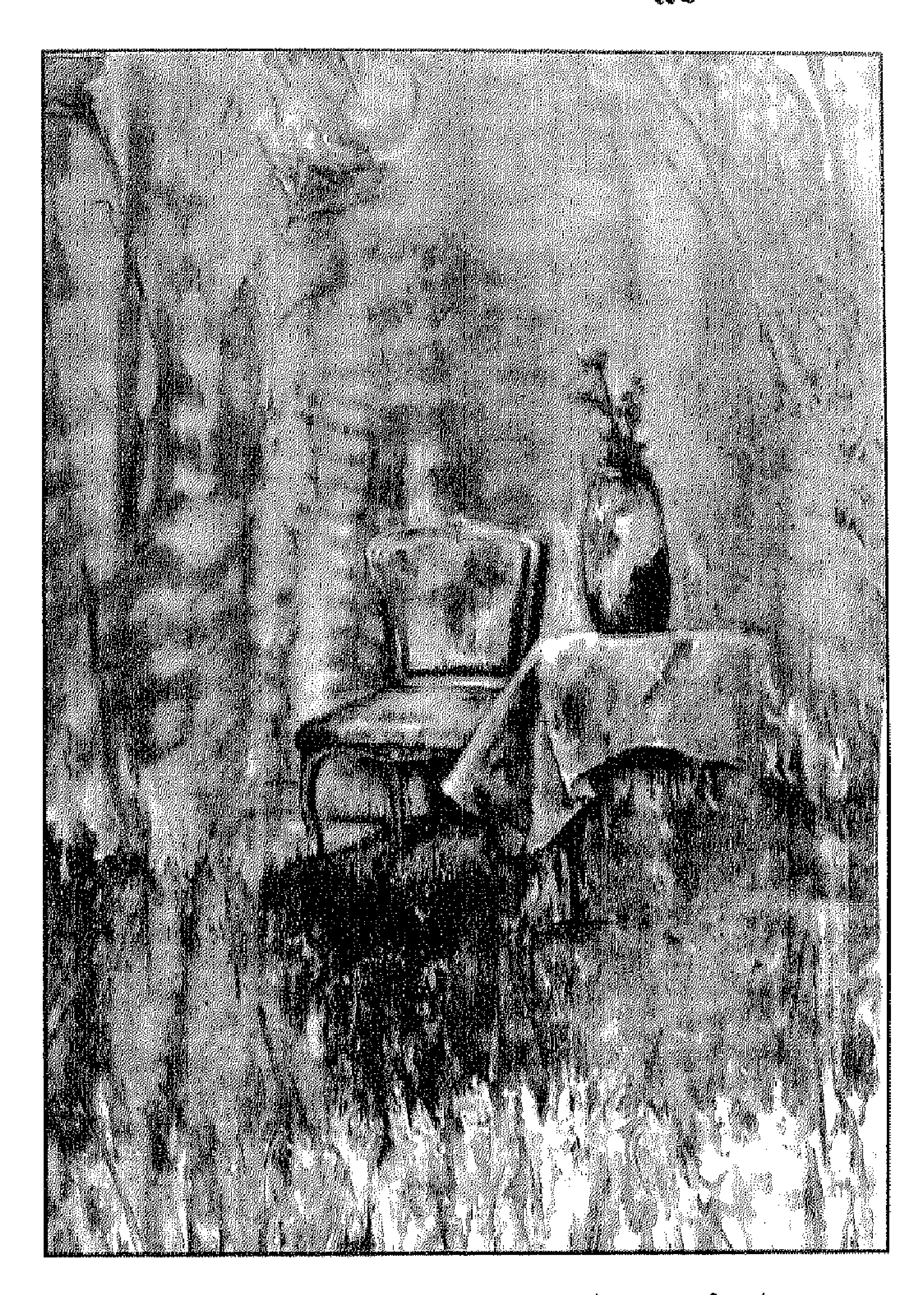
عولمة الثقافة في نقد د. مرسل العجمي
عبد التواب محمد عبد التواب

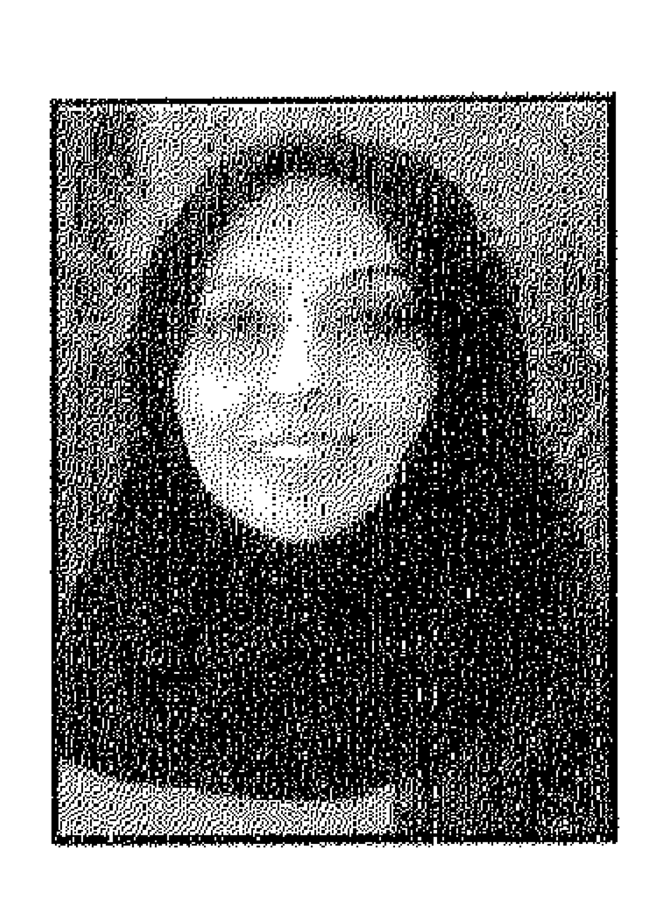
محمد الفايز .. وخرائط البرق
محمد بسام سرميني

اللغة الشعرية عند د. غازي القصيبي
شفيق علي القوسي

المسرح في الخليج بين الهوية والنقد
عبدالعزيز بو بكراوي

ريشة الغلاف





سمر الرشيد البدر

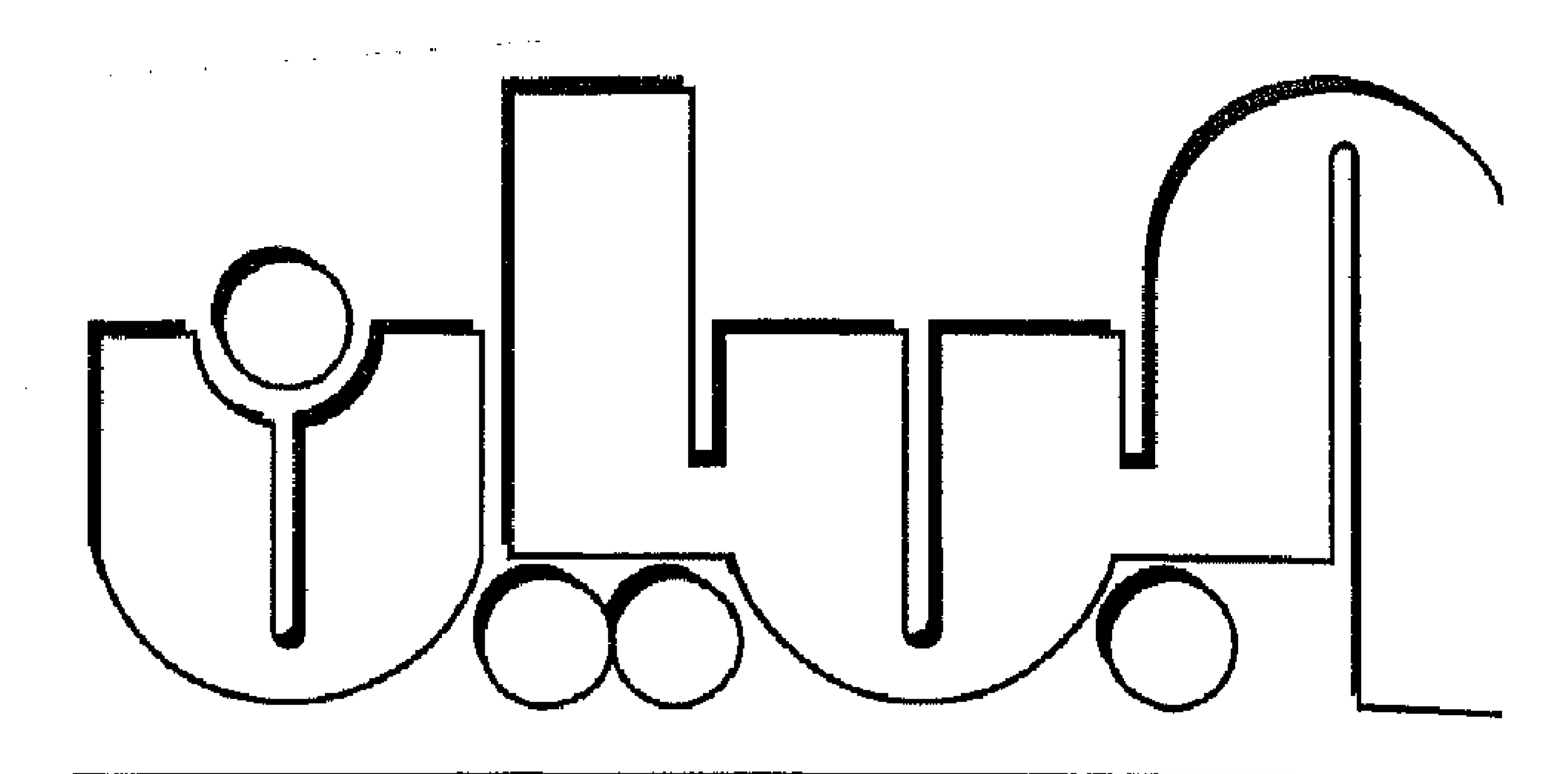
- إدارة أعمال، جامعة الكويت
- عضو الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية
- عضو جمعية الإمارات للفنون التشكيلية
- عضو مؤسسة لجماعة الفنانات التشكيليات الكويتية
- عضو جمعية فن البورترية الأمريكية- نيويورك
- تابعت دراسات حرة في الفن التشكيلي في الكويت. إنجلترا - إيطاليا الفنان دانيل جرين الفنان بول رايلي.
- دورة متخصصة ومكثفة في اكاديمية فلورنسا للفنون- إيطاليا.
- ورشة عمل مع الفنان العالمي ريتشارد شميت- نيويورك.

المشاركات:

- لها الكثير من المشاركات في المعارض والبيناليات التشكيلية المحلية والخارجية.

جوائز:

- المركز الرابع- انترناشيونال آرت كونتست - استراليا
- المركز الخامس- بينالي فلورنسا - إيطاليا - ديسمبر ٢٠٠٥
- المركز الأول في مسابقة "انترناشيونال آرت كونتست استراليا ٢٠٠١
- المركز الخامس- انترناشيونال آرت كونتست- استراليا ٢٠٠٤



العدد 453 أبريل 2008

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282/2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.



Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(453) April 2008

Editor in chief
Hamad Abdulmohsen Al Hamad

Correspondence Should be Addresses to:
The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel.: (Journel) 2518286 - 2518282 - 2510602

في وداع د. أحمد الربعي

كلمة البيان

يحيا الرجال وهم أموات.... سليمان الحزامي ٦

أحمد الربعي .. المحارب الأخير.. حمد الحمد ٨

الفتى الحلو...... إبراهيم الخالدي ١٠

صنعاء...... د. إبراهيم الجرادي ١٢

دراسات

الحرية .. والالتزام في الفلسفة والأدب... د. الزواوي بغوره ١٤

قراءات

اللغة الشعرية عند غازي القصيبي........شفيق علي القوسي ٢٦

ذاكرة الإبداع

محمد الفايز .... محمد بسام سرميني ٣٦

مقالات

"شعر البحتري" للدكتور خليفة الوقيان.... د. نسيمة راشد الغيث ٤٨

عولمة الثقافة في نقد د. مرسل العجمي ....عبدالتواب محمد عبد التواب ٥٤

"شماوس" العنوان الغامض لرواية أشرف أبو زيد...... د. عبدالله بدران ٥٨

أيها الشعر .. كن من يأتي أولاً .... عقيل يوسف عيدان ٦٢

مسرح

المسرح في الخليج بين سؤال الهوية وسؤال النقد ..... عبدالعزيز بو بكراوي ٦٦

معاجم

مفردات الأطفال الرضع وأصولها اللغوية..... خالد سالم محمد ٧٦

شعر

مملكة الأحزان .... د. محمد طاهر الحمصي ٨٦

البادية.... سهام مهران عبدالله ٨٨

نصوص

جنازةُ الوقت .... سعد الجوير ٩٠

قصة

المدينة السوداء...... ليوناردو اليشان... ترجمة باسمة العنزي ٩٢

المال والبنون............ د. حصة الرفاعي ٩٤

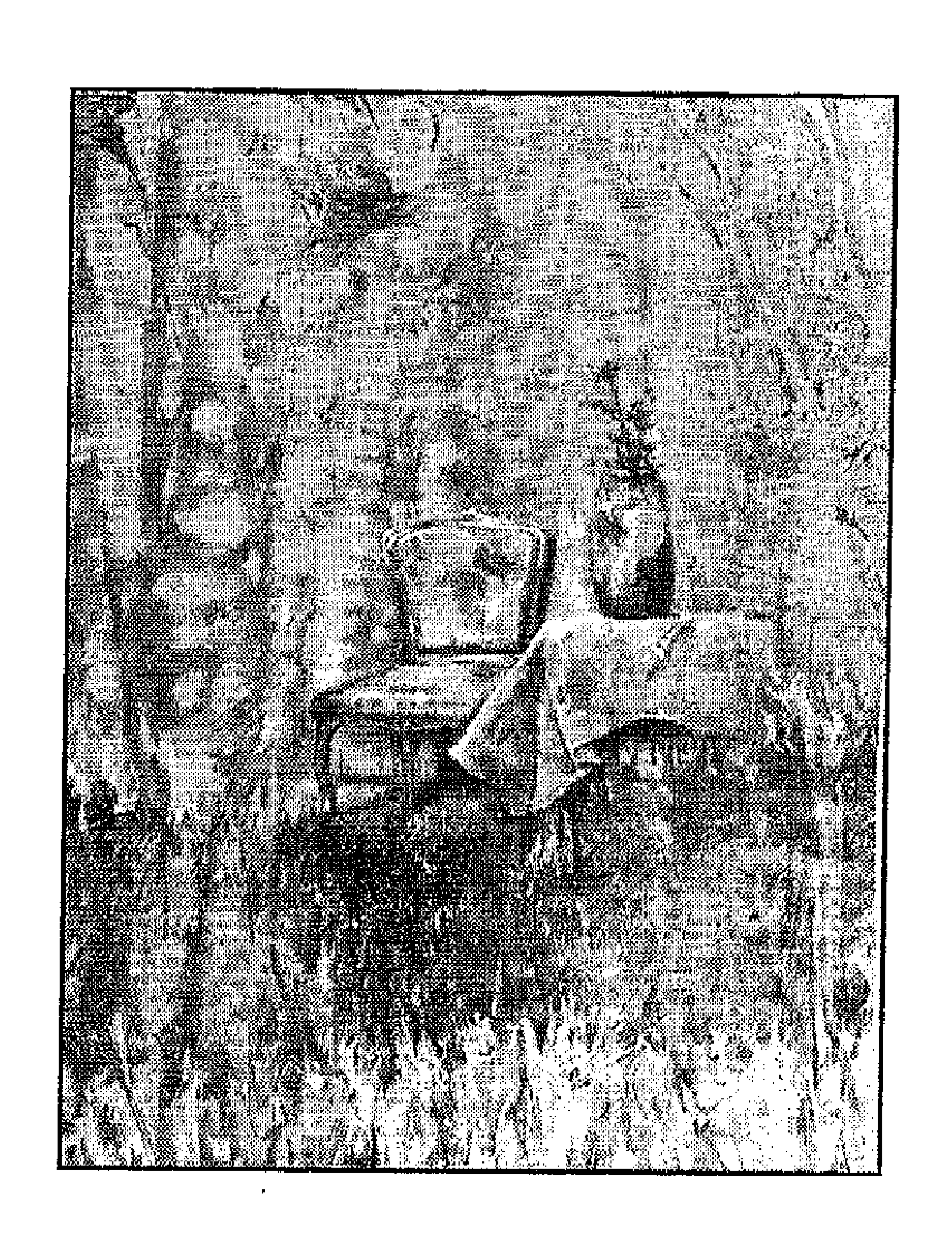
غصن................ هبة بو خمسين ٩٨

فكرة للكتابة .... إبراهيم دشتي ١٠٠

رابطة الأدباء في عيون الصحافة........ ١٠٢

جوائز عربية.... ١١٠

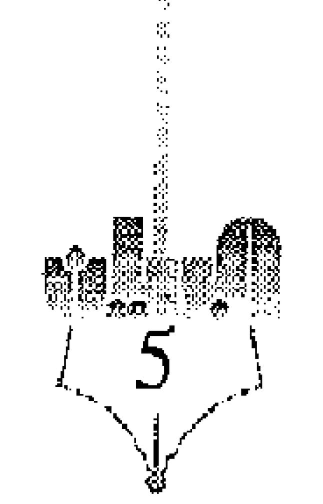
بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"



في وداع د. أحمد الربعي



د. أحمد الربعي





يحيا الرجال وهم أموات

بقلم: سليمان داود الحزامي

هناك صنف من الرجال لا يستطيع الإنسان أن ينساه لمواقفه ومبادئه التي تربى عليها والتي أخذ بزمام المبادرة ليعطيها حياة وعنفواناً يؤثر في الأجيال القادمة.

وهؤلاء الرجال -وإن ماتوا والموت حق - فإن ما عاشوا من أجله يظل مستمراً وما ضحوا بسببه يظل عالقاً بالأذهان دونما تورية أو إخفاء.

ولعل فقيد الكويت الراحل الإنسان والأستاذ و المعلم أحمد الربعي من هؤلاء الرجال، وحسبي ذلك، فالرجل تربطني به علاقة ليست قصيرة ولا أريد أن أحددها بزمن لأن علاقتي به إن كانت قد بدأت قبل سنوات فهي ستظل في ذاكرتي إلى أن ألحق به والأعمار بيد الله.

أحمد الربعي؛ دعونا نتناوله في هذه العجالة من أكثر من زاوية.. الربعي الإنسان؛ رغم صلابة رأي أحمد الربعي وعناده في قراراته الخاصة به إلا أنه إنسان سريع التأثر، سريع الدمع، رقيق القلب، عطوف الجناح، فهو لا يحتمل النظرة إلى شخص بائس إن كان في الرأسمال أو الأفكار، حيث إنه عندما تقابله هذه النماذج من الشخصيات يسارع للوقوف معها والأخذ بيدها.

الربعي المكافح.. شخصية أخرى تستمد قوتها من صلابة في الرأي وعزيمة في الوقوف أمام الجهل وإصرار على فتح أبواب ونوافذ المعرفة، ولعل من تتلمذ على يديه في جامعة الكويت يعرفون ذلك، ولعلنا لا ننسى شعاره الانتخابي في يوم من الأيام عندما كان

يحمل تلك الجملة الجميلة "انظر إلى عيني طفلك" وهو يعني بهذا مستقبل الكويت وأبناء الكويت...

ويظل الحديث عن الدكتور أحمد الربعي متصلاً من كاتب هذه السطور وغيره من الزملاء الذين عرفوه أستاذاً ونائباً ومصلحاً وأخيراً عرفوه وزيراً، غرس مفاهيم جديدة للتعليم في الكويت؛ لعل من أبرزها تعميم تعليم اللغة الإنجليزية في المرحلة الابتدائية.

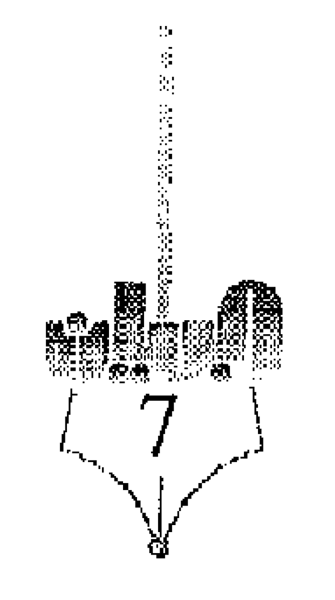
هذا القرار الذي سنلمس نتائجه بعد فترة ليست طويلة، حيث إن مخرجات التعليم العام من مدارس الكويت أصبحت أكثر قبولاً وتأكيداً على كسر حاجز اللغة الإنجليزية قبل هذا القرار.

والجانب الآخر للربعي تذوقه للأدب وقوله الشعر؛ فهو المحب العاشق لوطنه ولأهله ولأسرته، والربعي من القلائل الذين يرون في الأدب والفلسفة باباً واسعاً لجيل متذوق لفنون الأدب بأنواعه، وإن كنت أنسى فلا أنسى الحديث عن الروح المرحة التي يتمتع بها أحمد الربعي، ولا أريد أن أقول أنه كان يتمتع بها فإن روحه المرحة ستظل معنا وطرائفه التي كانت نتيجة لبديهة سريعة لا يستطيع السامع لها إلا أن يتعجب من سرعة تركيب هذه الطرفة أو تلك.

حقاً إن الدكتور أحمد الربعي حيٌّ وإن مات.



انتقل الدكتور أحمد الربعي إلى رحمة الله عز وجل يوم الأربعاء ٢٠٠٨/٣/٥
وكان لزميلنا الأستاذ سليمان الحزامي هذه الكلمة التي ترسم إضاءة أخرى في رحلة العطاء



أحمد الربعي.. المحارب الأخير

بقلم: حمد الحمد

هو الغائب الحاضر الدكتور أحمد الربعي رحمه الله ،في منتصف مايو ٢٠٠٧، تلقيت اتصالا منه بصفتي رئيس مجلس الإدارة برابطة الأدباء ، وكان يطلب الإذن بعقد جلسة خاصة له وأصدقائه بمسرح الرابطة وكانت إجابتي " يا دكتور ما تحتاج تطلب .. المكان مكانك "

وفي ٢١ مايو عقدت تلك الجلسة برابطة الأدباء ولم أحضر متعمداً لأنني شعرت أنها جلسة وداعية وأنا أشعر بألم في لحظات الوداع .

والدكتور الربعي بين الحين والآخر يزور ديوانية رابطة الأدباء والتي تعقد كل يوم ، وكنا نسعد بقدومه حيث يأخذ ناصية الحديث ويمتعنا بتجاربه الحياتية التي أكثرها قد لا تأخذ طريقها للنشر ، تواجده بين محبيه من أعضاء الرابطة من أدباء وشعراء ومفكرين له وقع خاص في نفوسنا وحتما كل منا يفتقده الآن. وحتى في الأشهر الأخيرة من مرضه كان يسعى لخدمة رابطة الأدباء وخدمها بالفعل في قضايا هامة لها أثر إيجابي وملموس.

وفي عام ١٩٩٤ أصدرت مجموعة قصصية بعنوان " عثمان وتقاسيم الزمان " وكان من عادتي أن أرسل إصداري الجديد إلى المسئولين بالصحف المحلية وكتاب الأعمدة وكذلك المسئولين الكبار في الدولة ، وحدث أن أرسلت ذلك الكتاب إلى الدكتور أحمد الربعي وكان آنذاك وزيراً للتربية ، وكانت المفاجأة التي لم أتوقعها أن يصل فاكس بخط يده يقول بأنه برغم انشغاله بالتجهيزات للعام الدراسي الجديد إلا أنه قراء الكتاب وعلق على بعض القصص وفي ختام رسالته قال " أتمنى الاستمرار في الكتابة من أجل عالم أكثر جمالا وأكثر نظافة وأقل شقاء "

تلك الرسالة كانت هي أفضل هدية بمناسبة إصداري الجديد ومازالت أحتفظ بها ونشرتها في كتابي الوثائقي " مسافات الحلم"

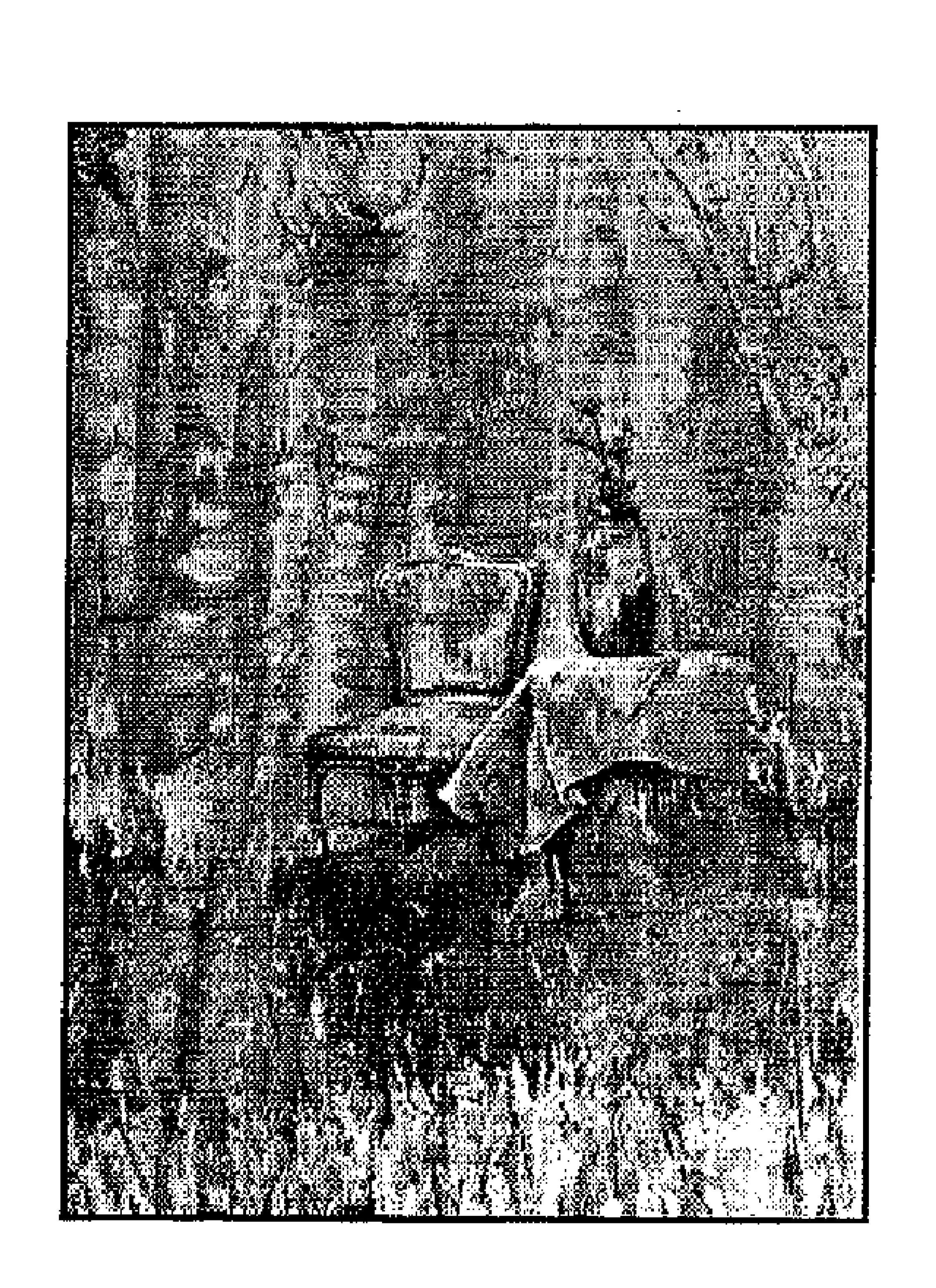
وفي الحادي عشر من أكتوبر ٢٠٠٧ جاء صوت الدكتور أحمد الربعي متعبا عبر الهاتف وهو يعزيني بوفاة ابني سليمان الذي توفى في آخر يوم من رمضان لهبوط بالدورة الدموية والتنفسية نتيجة مضاعفات مرض السكر .. صوته كان متعبا أما أنا فكنت في قمة الألم النفسي بفقدان ابني فجأة وبدون وداع وحتى هذه اللحظة كلما أردت كتابة كلمة بحق سليمان أشعر بقشعريرة تسري في جسدي وأتوقف عن الكتابة حيث تتزاحم صور رحلتي الجميلة مع سليمان طوال

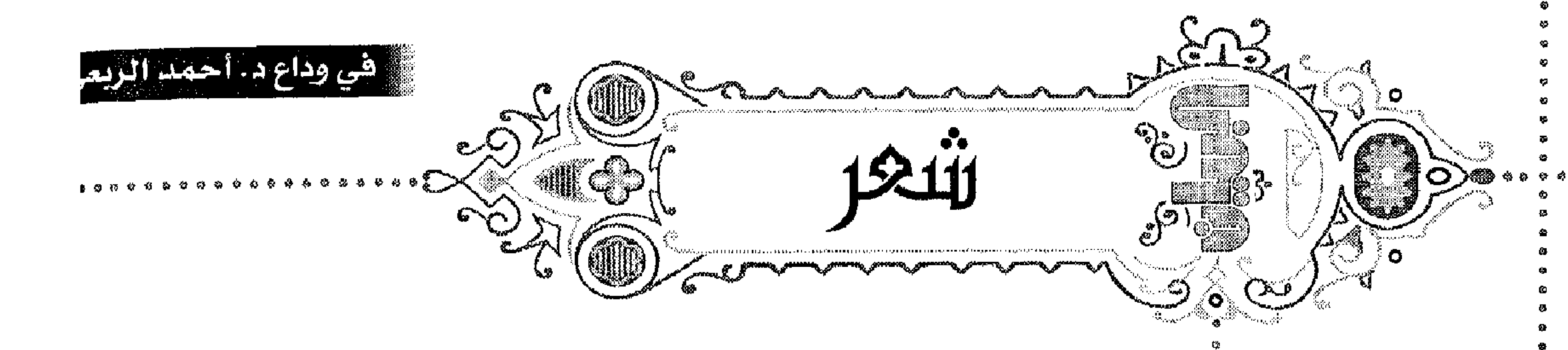
ثلاثة وعشرين عاما .. لهذا أشعر بألم وأتوقف وحتى هذه اللحظة أعجز عن صياغة تلك العبارات بحق ابني الذي غادر الدنيا ولكن لم يغادر مخيلتي فهو يعيش معي يوميا .. رحمه الله واسكنه فسيح جناته ..

غادرنا الدكتور أحمد الربعي ذلك المحارب الأخير ، محارب الفساد واليأس ومحارب التخلف، في كتاباته نشعر بالأمل والفرح والمستقبل بينما كتابات الآخرون يبدو اليأس والانهزام والسوداوية ، المحارب الأخير يتراجع إذا اكتشف أن الواقع تغير بينما مثقفون آخرون يكابرون ملتصقين بأفكار عفا عليها الزمن لأنهم يعتبرون الأفكار سلعة والشارع يريد هذه السلع القديمة ، أحمد الربعي رحمه الله لم يبحث عن شركة علاقات عامة لتسليط الضوء عليه ، إنما مسيرته وفكره تنتقل في كل مكان .. لهذا نرى سيل كلمات جميلة في ذكره في جميع الصحف العربية. لم يكن المحارب الأخير يبحث عن الشهرة ولكن الشهرة تبحث عنه .

في منتصف مارس التقيت بطارق ابن الدكتور الربعي ولمحت في عينيه معاناة فقدان ذلك العزيز ، ورحت أحكي له عن معاناتي بفقدان ابني سليمان وأن تجربة الموت مؤلمة ولا يشعر بها إلا من افتقد عزيز عليه يعيش معه يوميا ، ينتظر رجوعه كل مساء .. تجربة الموت تعلمك أن ذلك العزيز غادر ولن يعود . وأن الأعمار بيد الله ، المؤمن هو الذي يتخطى الآلام بقوة وثبات .

إلى رحمه الله يا دكتور وإلى رحمة الله يا ابني سليمان





الفتى الحلو

شعر: إبراهيم الخالدي*
(الكويت)

مرثية إلى الراحل الدكتور أحمد الربعي

مدائن الشعر بين الخلق والطبع

وذي المراثي بلا زيف ولا صنع

والموت قافلة الأحياء تحملهم

لبرزخ بين من يُنعى ومن ينعي

ونحن موتى ..وبالموتى لنا نسب

والموت يفرس راعينا وما استرعي

في ليلة يفقد الأقمار ظلمتها

تبلبل الرأي بين الأخذ والمنع

تفرقٌ ثم تخوينٌ ومهزلةٌ

ودارنا تشتكي من شدة الوضع

وأنت أنت فتاها الحلو ..عاشقها

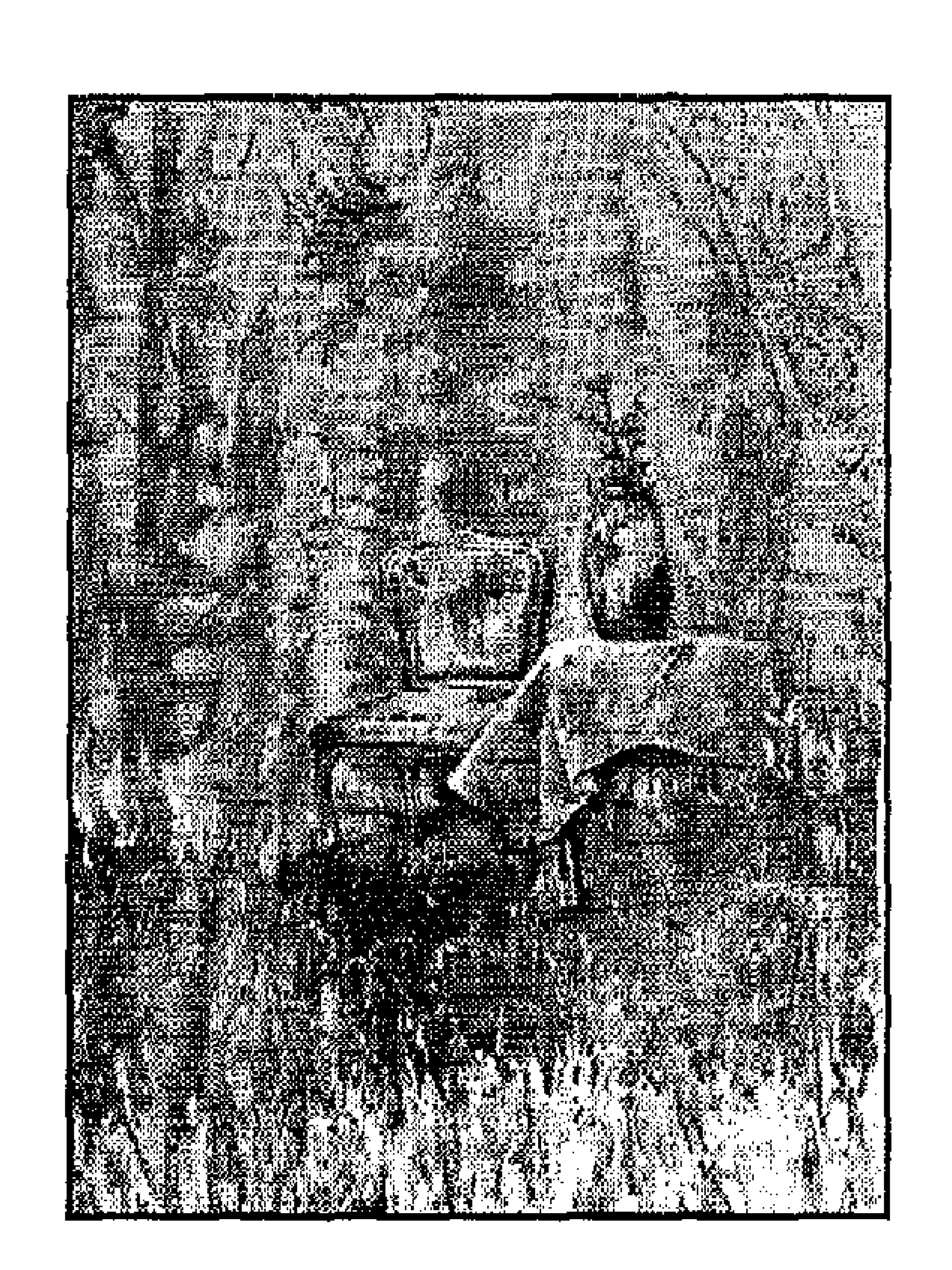
مذ كنت يا سيدي في العشر والسبع

أغمضت جفنك واستودعتنا وطناً

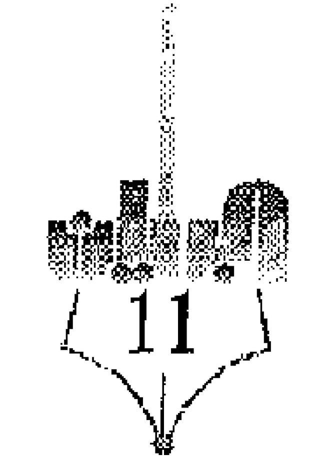
وباكرا كان ذا الإبحار في الدمع

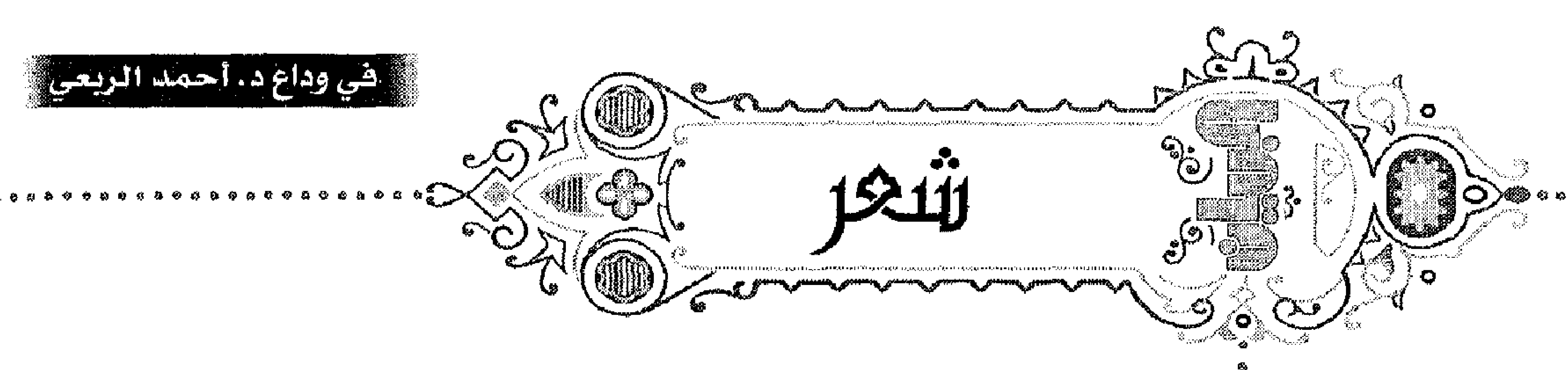
نحتاجك اليوم تهدينا وترشدنا

والبدر مُفتقدٌ يا أحمد الربعي



*عضو رابطة الأدباء





صنعاء

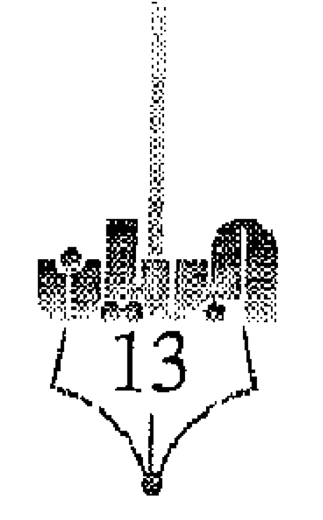
شعر: د.إبراهيم الجرادي
(اليمن)

(إلى صديقها: د. أحمد الربعي
صوت صارخ في بريّة الهفوات
ولتصح، دائماً، لتضحك، وتحتج، وتكتب)*

مُتَدَثِرٌ بغبارها وكأنني
بَرْدانُ منه أو بِهِ بردانُ
صنعاءُ تدعوني إلى ميراثها
فيضجُّ شِعرٌ في فمي والدانُ
ويطلُّ (قاتُ) الأمس من صبواتها
فيشبُّ وَجْدٌ فيهما وحنانُ
وتجيءُ
أنثى
الشِعرِ
من
"هفواتها"
فنذوبُ هلْ شانٌ لهم أو شانُ؟
الحاسدون ولست أقصدُ بعضهم
والكاذبون وجُلُهمْ خِلان
وأصيحُ
يا
ذئبَ
الغواية
خلِني
أرِقــــاً
فهلْ يتأرَقُ اليقظانُ؟

شفتان كالتين الطريِّ ليونةً
نهدانِ أيلُ شاردٌ ودِنانُ
عينان لا أحلى وقدٌّ مثلما
وفمٌ يئنُ ومغشبٌ ظمآنُ
ويشبُّ فيها نافرٌ متوثبٌ
وأضيعُ فيهِ فيزهرُ الرمانُ
وتملكتني في فمٍ متوحش
أبيتُ عطراً في فمي ثعبانُ
وأُجَنُّ
منْ
ولهي
وأركضُ
هائماً
وأنا الضليلُ وفي دمي بُهْتَانُ
أغزالةٌ والخشفُ يشبهُ عُطرَهُ
والشوقُ مُزْنٌ والهوى هتّانُ
أنا
شاعرُ
الحمى
وأقصدُ لهفتي
يمشي إلى أرَقٍ لها الهيمانُ
السادرُ الشعريُّ في (هفواته!)
وعَلُ رَمتْهُ مرارةٌ وزمانُ
إن كان يحملُ للعذابِ صليبهُ
فصليبُ يأسي في الأسى صلبانُ
أنا حَيْرَةُ الأشياء ليس قصيدتي
نهرٌ وليس لسرها شطآنُ
وأرى على سفحِ الظنون قصائدي
فيها يُضاءُ الشبهُ والتحنانُ
سأقوم
من
يــــــأس
القصيدة شاهراً قلبي
فيورقُ في دمي الإنسانُ.

* وصلت هذه القصيدة إلى البيان قبل رحيل الدكتور أحمد الربعي يرحمه الله بأيام





الحرية
والالتزام في الفلسفة و الأدب

بقلم: د. الزواوي بغوره،
(الكويت)

علاقة الفلسفة بالأدب علاقة متشابكة تعاقبياً وتزامنياً، و ستبقى كذلك في المستقبل المنظور، رغم المحاولات العديدة للفصل والاستقلال، تحت مسمى الاختصاص والفرع المعرفي. والمؤكد أنه من الناحية التعاقبية، لا نستطيع فصل الأدب عن الفلسفة في المرحلة اليونانية، فلقد استعادت هذه المعرفة التي اهتدى إليها اليونان باسم الفلسفة، الميراث الشعري و الأسطوري، وعلى الرغم من نقد أفلاطون للشعر إلا أنه كتب نصوصه، المعروفة باسم المحاورات، في شكل أدبي تعد من أهم النصوص الأدبية في العصر القديم، ومع إن أرسطو قد تنبه إلى مسألة الأسلوب وخص الفلسفة بأسلوبها المجرد البعيد عن المجاز، إلا أنه لم يتردد في مناقشة كل القضايا الأدبية كما بين ذلك في كتابي الشعر و الخطابة.

ولقد استمر في الفلسفة الإسلامية، التقليد الأفلاطوني الأرسطي رغم غلبة نزعة التوفيق بين الحكمة و الشريعة، إلا أن فلاسفة الإسلام قد اهتموا بالأدب هذا ما يؤكده شعر ابن سينا وابن طفيل في ((حي بن يقظان))، على سبيل المثال. وعرفت الفلسفة الإسلامية نوعا جديدا من الكتابة جمع بين الأدب والفلسفة، وهو ما تبينه أعمال التوحيدي وابن مسكويه والجاحظ والمعري، وهذا ما جعل أحد المفكرين المعاصرين وهو محمد أركون يرى أن الأدب هو المقولة الجامعة لما يسميه بالعصر الكلاسيكي العربي.

وفي العصر الحديث، فإنه رغم انفصال العلوم عن الفلسفة، إلا أننا

تفيد اللغة بوصفها تواصلاً، أن المرء إذا تكلم أو كتب، فهذا يتناسب و عرض شيء على الآخر، بمعنى الدخول في تواصل معه. إننا نكتب يقول سارتر من أجل أن نقرأ. والفشل كل الفشل، أن يكتب الإنسان لنفسه.

نجد ارتباط الفلسفة بالأدب، قد تقوى و تعدد، هذا ما نقرأه عند الفلاسفة المحدثين أمثال مونتان وباسكال، وغوته ونيتشه وغيرهم كثير. ولا شك إن الجميع ما يزال يتحدث عن ما أحدثته النزعة البنيوية من تداخل بين الحقول العلمية وعلى رأسها الأدب في صورة اللغة والفلسفة، وكان من نتائج هذه النزعة الفلسفية الأدبية أن ظهرت نزاعات فلسفية أصبحت نزعات أدبية فلسفية في الوقت نفسه، ونعني بذلك التفكيكية التي حطمت الفواصل و جاءت بمفهوم الكتابة.

على أن الذي تجب الإشارة إليه هو أن هذا التيار البنيوي وما تفرع عنه من تيارات كالتفكيكية وما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، قد ظهر وفقاً لدراسات عديدة وتقديرات نقدية مختلفة، على أنقاض تيار فلسفي جمع بين الأدب والفلسفة ألا وهو التيار الوجودي، أو الفلسفة الوجودية، ويعد الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر ١٩٠٥-١٩٨٠ ، مثالا لهذه النزعة في الجمع ما بين قضايا الفلسفة والتعبير الأدبي بمختلف أشكاله. فماذا تعني الوجودية، و ما مفهومها للحرية و الالتزام؟

- أولاً. في الفلسفة الوجودية

يعرف سارتر الوجودية بقوله،إنها (نظرية تجعل الحياة الإنسانية حياة ممكنة)١ و تعتبر أن كل حقيقة لا تكون إلا بفعل البيئة و الذات. و تقول بمبدأ الوجود يسبق الماهية. وبذلك يكون الإنسان قبل شيء، مشروعاً تقع عليه المسؤولية في كل شيء، أو كما يقول سارتر(إذا كان الوجود يسبق الماهية، فالإنسان إذن مسؤول عما هو كائن. فأول ما تسعى إليه الوجودية هي أن تضع الإنسان بوجه حقيقته، وأن تحمله بالتالي المسؤولية الكاملة لوجوده. و عندما نقول أن الإنسان مسؤول عن وجوده الفردي فحسب، بل هو في الحقيقة مسؤول عن جميع الناس و كل البشر)٢. ذلك أن الإنسان يوجد دائماً في موقف.(إنني دائما أمام موقف محدد يجب أن أختار)٣. من هنا فإن الإنسان ليس إنساناً إلا بحريته. (فالحرية يصح اعتبارها تعريفاً للإنسان. و إننا إذ نريد أن نجعل حريتنا هدفاً نسعى إليه، لا يسعنا إلا أن نعتبر حرية الآخرين هدفاً أيضا نسعى إليه)٤.

تبين هذه النصوص، المبادئ الأساسية الكبرى للوجودية، وأولها المبدأ الوجودي القائم على فكرة أسبقية الوجود على الماهية، وهو ما يؤدي إلى القول أن الإنسان يصنع ماهيته كما يشاء، لذا يقال أن الوجودية فلسفة ذاتية، أي تقول بالذات التي تقرر نفسها و مصيرها، وهذا هو المبدأ الفلسفي الثاني، على أن هذه الذات لا تحقق ذاتها ولا هويتها إلا عندما تظهر

في مشروع، و المشروع هو المبدأ الثالث والأساسي في الوجودية، إذ لا معنى لذات بدون مشروع تعمل على تحقيقه. وهكذا فإن الطابع الذي تتسم به هذه الذاتية ليس طابعاً مفهومياً أو نظرياً، و إنما تتميز بطابعها الفعلي و الملموس و المتجذر في العالم وفي وضعيات أو مواقف ملموسة.

و لا تعني الوضعية أو الموقف، نوعاً من الحتمية أو التحديد الحتمي، كحتمية المحيط الذي يتحكم في الذات، و إنما هو علامة وإشارة لما يسميه سارتر" الشرط الإنساني أو الوضع الإنساني، la condition humain"، ذلك إن ما يميز الوجودية، هو قولها بالحرية و هذا هو المبدأ الفلسفي الرابع، و الحرية، هي دائماً حرية في موقف أوفي وضعية، حيث تتوفر خيارات ملموسة، وإمكانيات لتقديم حلول لمشكلات ملموسة. و هذا يعد واقعة كلية، تربط كل فعل إنساني إلى وسط معين به يتحدد ويتبين، و هذا هو معنى الحقبة.

وبما أن الذات تتميز ببعدها الغيري، فإن هذا يعني أنها منفتحة على الآخرين، وذلك من خلال المشاريع. فكل ذاتية تتصل بالآخرين و في الوقت نفسه تتصل بنفسها. و باختيارها لمشروعها و فهمها لمشاريع الآخرين، تتشكل الكلية.

وعليه، فإن كل اختيار مهما كان، هو مفتوح على الآخرين وعلى اختياراتهم. وبالتالي فإنه من أعماق الفردية تتشكل الكلية. و تعد المقاومة، في نظر سارتر، مثالاً نموذجياً، بل و ترجمة لهذه

تظهر الحرية، في القلق الذي هو (كيفية وجود الحرية كواعية بوجودها). القلق هو الشعور بالحرية ذاتها. و هو يختلف عن الخوف، لأن الخوف هو خوف من الكائنات في العالم، بينما القلق هو قلق إزاء الذات و الأنا.

العلاقة. فكل فرد كان حراً، وكان كل اختيار يقبل عليه، يلزم الآخرين وهكذا. و بذلك تتشكل كلية ملموسة. ولا تقوم هذه الكلية، على أية مؤسسة، ما عدا حرية و مسؤولية الجميع٥.

يبين هذا التحليل، خصوصية الموقف الإنساني الذي ينادي سارتر به، و هو موقف قائم على نوع من الاعتراف"Reconnaissance " بالآخر داخل الفردية وداخل أوضمن الاختيار الفردي. و هكذا يظهر كل فعل، بوصفه حرية و مسؤولية والتزام تجاه الإنسانية. و عليه، فإن الكلية تتشكل دوماً و أبداً و من خلال الاختيار والمشروع الخاص بكل فرد. يقول سارتر(...عندما نقول إن الإنسان يختار نفسه بنفسه نعني بالتالي إن الإنسان الذي يختار نفسه إنما يختار تبعاً لذلك جميع البشر)٦.

يضيف هذا النص إلى المبادئ الأربعة السالفة الذكر، مبدأ خامساً أساسياً، وهو مبدأ المسؤولية، الذي يعد بمثابة المؤشر الذي يبين تحول سارتر من وجودية ذاتية ترى في الآخر هو الجحيم، إلى موقف لا يرى تعارضا بين اختيار الذات و الجماعة، و لا يفصل المسؤولية الفردية عن المسؤولية

الجماعية، و لا يرى نزاعاً بين الموقف الفردي و الكلي، من هنا تأكيد سارتر على الطابع الكلي للفعل الإنساني و هو ما يمكن أن نعتبره بمثابة المبدأ السادس للوجودية، و هو مبدأ يتم تجسيده فعلياً من خلال مفهوم سابع هو مفهوم الحقبة أو المرحلة.

ذلك أن المرحلة، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ما هي إلا الوسط الذي منه ينبثق الوعي كحقيقة مطلقة. أنها الغلاف الآني للوعي، أنها الكلية الحية. و كل حقبة ما هي إلا طريقة خاصة لعيش و حياة الشرط الإنساني. تطرح، الكلية بهذا المعنى، مشكلات ملموسة، و تدعو إلى اختيارات ملموسة. و لاشك، إنها تحمل وجوهاً من الجهل و الخطأ و المخاوف...إلا أنه من خلال هذه المظاهر، تتشكل الحقيقة، و هو ما يسميه سارتر ب (التفرد التاريخي للإنسان أو مطلقه)٧.

يقول سارتر(نصنع المطلق كما يصنع السيد جوردان النثر. تشعل غليونك فهو مطلق، تكره المحار فهو مطلق، تنتمي إلى الحزب الشيوعي فهو مطلق)٨. و هكذا فإن حقيقة الوعي هي حقيقة المرحلة أوهي أولاً حقيقة المرحلة، و أنه من داخل أو من قلب المرحلة يمكن أن ينبثق أي مشروع كلي أو مطلق. من هنا اتخذت من الكتابة الأدبية، الأداة لتبليغ مواقفها و قيمها و على رأسها الحرية، فماذا مفهوم الأدب عند سارتر؟

ثانياً: في الأدب

يعتبر كتاب سارتر، ما الأدب؟ النص المؤسس للأدب والالتزام. وأدب

الحرية بطبيعتها، تتسم بالخلق و الإبداع. والإنسان مسؤول أمام نفسه بأن يحقق حريته، من هنا نقد سارتر لمواقف المضطهدين ضد من يضطهدهم، لتواطئهم في الحفاظ على الوضع القائم. مقتفياً بذلك أثر نيتشه القائل(إن نبل الرقيق في ثورته).

المواقف. حيث طرح لأول مرة، الأسئلة المشهورة و هي: ما الكتابة؟ لماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟ أن الكتابة، و بخاصة النثر هي (الإعراب عن المعاني. وعلينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى: هي أن ميدان المعاني إنما هو النثر، لأن الشعر يعد من باب الرسم و النحت و الموسيقا)٩. و السبب في استبعاد الشعر عن الكتابة يعود إلى أن (الشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية)١٠. وأن الشاعر لا يستخدم اللغة كأداة. بل يرى فيها(مخلوق له كيانه المستقل)١١. من هنا ارتباط مفهوم الأدب عند سارتر بمفهومه للغة، حيث يرى أنه، سواء نظرنا إليها ككلام أو ككتابة، فإنها تمثل شهادة "Témoignage" للذاتية المشكلة في حقبة. فاللغة تعيين للشرط الإنساني. و حقيقة الكتابة هي حقيقة الحقبة أو المرحلة، التي تتضمن الطموح والعواطف و العقبات التي يعيشها الإنسان. و أن الكاتب، لا يكتب من أجل لاشيء. فالحقبة هي حظه أو إمكانيته الوحيدة. وتجذر الكاتب في زمانه، يكون بتحمله واهتمامه بجميع الأسئلة الحارقة لحقبته. يقول (يملك

الكاتب حقيقته المطلقة في حقبته. و يعايش كمواجهة و كجوع)١٢. و لذا فإن كل كلمة أو كتابة تتحدد بالتزاماتها. على أن هذا الالتزام لا يتحدد بطلب الخلود أو الأبدية، و لكن بقدرته على بعث الفعل والحركة، على قدرته في أن يقول الحياة و ما يزعج فيها، عندما يطلب الحقيقية.

ليس الغاية من اللغة جانبها الجمالي أو المحايد. فجمال الأثر الأدبي مرتبط بفائدته و بدوره الاجتماعي. ولقد حلل سارتر هذه المستويات تحليلاً مفصلاً، في كتابه : ما الأدب؟ الذي هو عبارة عن بيان للأدب الملتزم، القائم على مفهوم برغماتي أو نفعي للغة.

نستشف ذلك من خلال التمييز الذي أجراه سارتر، بين النثر و الشعر و بين الأديب والشاعر، حيث وصف الشاعر بالشخص الغريب على العالم، ويعيش خارج الشرط الإنساني، وبالتالي فهو خارج اللغة. إنه ينظر إلى كل شيء من منظور كلي ومطلق و يرى في الكلمات جواهر. إنه لا يسمي الأشياء، ولكنه يضع الكلمات مثل الأشياء. ليس هدفه أن يقدم فكراً و إنما أن يقدم شيئاً. فالكلمة الشعرية كلمة مجازية، وصورة للعالم، لا تحمل من الدلالة إلا دلالة الأشياء.

وعندما يكتب الشاعر، فإنه لا يدلل ولا يقدم المعنى، وإنما يبدع أشياء بواسطة كلمات ـ جواهر. فمثلا عندما نقرأ الشاعر"بونج" على سبيل المثال، فإننا لا نعرف أن كانت الكلمة هي الشيء أم الشيء هو الكلمة. و كل شعره عبارة عن كلمات ـ أشياء. أن الشاعر بالنسبة لسارتر هو صاحب لغة الأشياء. يقول (و الحق إن الشاعر أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة. وقد اختار طريقه اختياراً لا رجعة فيه. وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها، وليست بعلامات لمعان)١٣.

وفي مقابل الشاعر، هنالك شخص يقدر اللغة تقديراً عالياً، ويجعلها أداة للانفتاح على العالم، و هذا الشخص هو الكاتب أو النثري" Prosateur"، حيث يعتبر النثر بمثابة جوهر اللغة. يقول سارتر، مفرقاً ومميزاً بين لغة النثر ولغة الشعر(الناثر دائماً وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائماً من غايته في حديثه. و لكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته. والكلمات للنثري خادمة طيعة، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد، فهي على حالتها الوحشية. و الكلمات للنثري اصطلاحية ذات جدوى، وأدوات تبلى قليلاً باستخدامها، و يطرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال، و هي للشاعر أشياء طبيعية، تنمو طبيعية في مهدها كالعشب)١٤. وتتميز اللغة النثرية، في نظر سارتر بميزتين أساسيتين، هما: الكشف و التواصل. فما المقصود بهما؟

١. اللغة والكشف: تعود هذه العبارة إلى هيدغر، و يقصد بها سارتر أن الكاتب يتموضع في اللغة وفي العالم. إنه يتعامل مع الألفاظ كما يتعامل مع العلامات، وليس كما يتعامل مع الأشياء، الكلمات تكشف عن الأشياء، و كل مشكلة الكاتب تتمثل في معرفة

إن كانت الكلمة التي يستعملها تؤدي مهمتها. إن النثر يتميز بمقاربته الدلالية للغة. وكل شيء يتم تسميته يفقد براءته وغفليته الأصلية ليصبح شيئاً معروضاً وموضوعاً. و بالتالي فإن الكاتب أو الناثر لا يشبه الشاعر. و لا يضع سارتر حدوداً بين الخطاب العادي و الخطاب الأدبي، هنالك نوعٌ من اجتماعية الأدب، تقوم بتثبيت الكتابة في اللحمة الوجودية اليومية و المعاشة بوصفها مرحلة أو حقبة. و هذا هو أحد وجوه الالتزام الأدبي عند الفيلسوف. وأما الكتابة من أجل الكتابة أومن أجل لذة الكتابة، فهي في نظره، ليست أكثر من مولود ميت. ولذلك يشبه سارتر أعمال أنصار الفن الخالص بالقبور المصفوفة في المقبرة، أو كتب مصفوفة في مكتبة، لا حياة فيها.

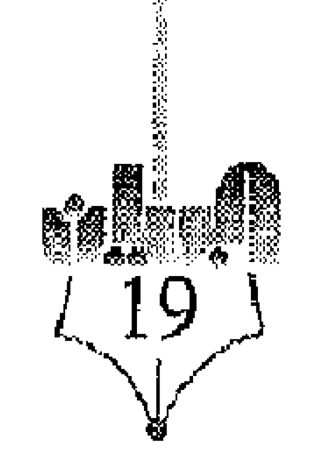
يقول سارتر(الناثر، إذن هو الذي سلك للعمل طريقاً من الطرق غير المباشرة، يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف. و إذن فلنا أن نسأله ثانية هذا السؤال «أي مظهر من مظاهر العالم تريد أن تكشف عنه؟ و أي تغير تريد تحقيقه عن طريق هذا الكشف؟» و يدرك الكاتب «الملتزم» أن الكلام عمل، و يعلم أن الكشف نوع من التغيير، و أنه لا يستطيع الكشف عن شيء إلا حين يقصد إلى تغييره. و قد تخلى عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للحالة الإنسانية دون تحيز..)١٥. لذلك فهو مرتبط ارتباطاً كبيراً بالنثر، لأنه يعبر عن علاقة الوعي بالعالم باعتباره علاقة حقيقة، و هذا الارتباط بالحقيقة يقيم أو يحقق تجاوزاً نحو الآخر، وهنا يظهر الطابع التواصلي للغة.

٢ . اللغة و التواصل:

تفيد اللغة بوصفها تواصلاً، أن المرء إذا تكلم أو كتب، فهذا يتناسب و عرض شيء على الآخر، بمعنى الدخول في تواصل معه. إننا نكتب يقول سارتر من أجل أن نقرأ. والفشل كل الفشل، أن يكتب الإنسان لنفسه. وما الاهتمام المعطى للوضوح اللغوي، إلا لأنه يقوم على فكرة انفتاح اللغة على الآخر. و عليه، فان كل عمل أدبي هو نداء، أن تكتب يعني أن تنادي القارئ. يقول سارتر (من حقنا إذن أن نطلب أولاً من الناثر: ما غايتك من الكتابة؟ و في أي مشروع تريد أن تطلق لنفسك العنان في القول؟ و لم يضطرك ذلك المشروع للجوء إلى الكتابة؟ و مهما يكن من شيء، فلن تكون غاية ذلك المشروع هي التأمل البحت، إذ التأمل و النظر العقلي ميدانهما الصمت، على حين غاية اللغة الاتصال بالآخرين...)١٦.

و يشكل القارئ، اللحظة الأصلية أو التكوينية للمعنى. حيث يفصل سارتر في مستويات عديدة من هذا الموضوع، منها أن الكاتب إنما يكتب إلى فرد معين و في وطن معين و حول موضوع معين كموضوع الحرية١٧.

و لقد أصبحت اللغة و الكتابة، في هذا السياق بمثابة نداء، ترتبط بحالة عدم اكتمال الوعي. لكن هذا النداء، لا يمثل إكراهاً أو فرضاً و إجباراً للآخر. لأن سارتر يجري تمييزاً بين شكلين من أشكال الأدب، الشكل الجيد و الشكل الرديء. و يعتبر الأدب



الجيد، بمثابة عطاء، و فعل كريم و ثقة بالحرية و إبداع للقارئ. مؤكداً على ضرورة تأسيس ميثاق الكرامة، و ميثاق الحرية، بين الكاتب و القارئ الذي يجد من خلال الكتابة جوهريته.

و مما لاشك فيه أن إعجاب سارتر بالنثر، يعود إلى طابع لغته التي تتميز بكونها لغة مواقف. و قد بين ذلك، في أكثر من موضع في كتابه ما الأدب؟ إلى أن الميزة الكشفية و التواصلية للغة، ما كان يمكن وجودهما لو أن اللغة مقطوعة عن سياقها و عن وضعيتها أو موقفها. و هكذا يظهر الموقف أو الوضعية بمثابة الأرضية أو القاعدة الخلفية التي تقوم عليها حرية القارئ و المؤلف. و هذا ما يسميه سارتر بالوضعية التاريخية أو بالعالم المشترك الذي يشكل القاعدة الخلفية للغة.

ولكن هل معنى هذا أن سارتر وقع في نوع من الحتمية، بتأكيده على علاقة اللغة بالموقف؟ لقد سبق و أن بينا أن سارتر أبعد ما يكون عن الحتمية عموماً، ليس فقط على مستوى اللغة، و لكن على مختلف مستويات فلسفته القائمة على الحرية، و فيما يتعلق باللغة و الكتابة، فإنها لا تخضع لأية حتمية، إنها النداء، والكلمة الموجهة، غايتها الآخر و ليس الوسط أو المحيط أو البيئة.

وعلى أساس الحقبة والوضعية و الكشف و التواصل، طور سارتر مقاربة أداتية للغة و أدباً ملتزماً، و أخلاقاً في الكتابة تقوم على العطاء و الكرم و النداء و الرغبة في الآخر الذي سبق وأن طرحه في الوجود و العدم، و هي محاولة لتجاوز النزعة الفردية في صيغتها الانطولوجية أو الوجودية. ذلك أن الحرية المصاحبة للفعل اللغوي، توسعت إلى حرية اجتماعية تم التعبير عنها باسم (حرية المواطن) أي بمعنى حرية سياسية.

و الأدب عموماً و الرواية و المسرح على وجه الخصوص، فعل و أداة لتغيير الأوضاع، و كان المسرح، الوسيلة المفضلة عنده للتعبير عن الالتزام. من هنا عرف المسرح بقوله(إذا نشد إنسان ما تعريفاً للمسرح، فإننا نسأله ما هو الفعل؟ لأن المسرح لا يمثل شيئا آخر سوى الفعل) و لأن (المسرح هو المحكمة التي تحاكم فيها الحالة)١٨.و العلاقة بين الكاتب و القارئ، علاقة حرية و كما يقول (من أجل الحرية .. مادام الكاتب لمجرد كتابته يعترف بحرية القارئ، ومادام القارئ لمجرد فتحه لدفّتي الكتاب يعترف بحرية الكاتب ، نستطيع تقرير أن العمل الفني الأدبي هو ثقة في حرية البشر أجمعين ، إن الأدب هو النداء الأسمى للحرية، ومن أجل الحرية) ١٩. و هذا ما يؤدي إلى طرح سؤال الحرية:

ثالثا: في الحرية

يرى سارتر (إن ماهية الكائن البشري معلقة بحريته. و أن ما نسميه حرية لا يمكن تمييزه عن وجود "الحقيقة الإنسانية". إن الإنسان لا يوجد أولاً ليكون بعد ذلك حراً، و إنما ليس ثمة فرق بين وجود الإنسان و وجوده حر)٢٠. و أن الحرية من صميم الوجود الإنساني و سابقة لماهيته. أو

كما قال (إن الإنسان محكوم عليه، من حيث هو نشاط حر، أن يكون حراً بصفة دائمة. انه يمارس حريته في كل فعل و في كل سلوك، إنه محكوم أو مدان بأن يكون حراً)٢١

وتظهر الحرية، في القلق الذي هو (كيفية وجود الحرية كواعية بوجودها)٢٢. القلق هو الشعور بالحرية ذاتها. و هو يختلف عن الخوف، لأن الخوف هو خوف من الكائنات في العالم، بينما القلق هو قلق إزاء الذات و الأنا. و القلق هذا يظهر في ثلاثة أشكال من سوء النية، حيث يحاول الإنسان اصطناع الفرار و هي: اللجوء إلى السلوك الاجتماعي المتواضع عليه، أو اللجوء إلى العلم، أو إلى السحر.

إن الإنسان هو الموجود لذاته، المختلف عن الوجود في ذاته. و الوجود لذاته يحيل إلى نوعين من الوجود هما: وجود الآخر، و الوجود من أجل الآخر. والعلاقة بين الوجود لذاته و وجود الآخر، تأخذ دائماً شكل الصراع و النزاع، و ذلك لنزوع كل واحد منهما إلى اعتبار الآخر موضوعاً و ليس ذاتاً.

يثير وجود الآخر موقفين متعارضين: إما اعتبار الآخر ذاتاً حرة تؤسس وجودي، وإما اعتباره موضوعاً. الموقف الأول يؤدي بالذات و الآخر إلى إقامة علاقة الحب. حيث تلعب اللغة دوراً فاصلاً، و ليس يقصد باللغة في هذا السياق، النطق فحسب و إنما جميع مظاهر التعبير، و ليس هنالك طريقة أخرى لإغراء الآخر إلا بهذا المعنى الواسع للغة بوصفها تعبيراً، و عن طريق اللغة يقدم المحب أحسن الوعود ليلبي رغبات المحبوب. لكن المحب لا يدري كيف سيأخذ الآخر المحبوب لغته و كيف يفسرها. لأن فعل الحب هو في جوهره شروع لان يجعل المرء ذاته محبوبا.

إذا كان الحب بوصفه فعلاً يؤسس للعلاقة بين الذات والذات، فإن الفعل/ العمل/الحركة من المقولات الأساسية الخاصة بالوعي، و هو يتميز بكونه قصدي و لا يتم إلا من خلال هدف و غاية. و عليه فإن الفعل يظهر دائماً في صورة مشروع، و أول شروطه الأولى الحرية.

الحرية عند سارتر تعني الشروع و التصميم، و الشروع يقتضي الانفصال، و هذا بالتالي يقتضي المواقف التي ينفصل عنها الوعي الحر. من هنا فإنه لا وجود لحرية إلا بإزاء مواقف معينة، و هي تتجلى في اختيار الوعي لمعنى هذا الموقف، و هذا هو المعنى الدقيق للمشروع.

والحرية بطبيعتها، تتسم بالخلق و الإبداع. والإنسان مسؤول أمام نفسه بأن يحقق حريته، من هنا نقد سارتر لمواقف المظطهدين ضد من يضطهدهم، لتواطئهم في الحفاظ على الوضع القائم . مقتفياً بذلك أثر نيتشه القائل(إن نبل الرقيق في ثورته).

و لقد عرض الفيلسوف هذه الحرية، في أعماله الأدبية و الفلسفية بصورتين، صورة سلبية للحرية كما تبدو على سبيل المثال في رواية "الغثيان"، و فيها نقرأ قول بطلها "روكنتان"(إن كل

شيء مجاني و إذا اتفق للمرء و اتضح له ذلك فإنه يستشعر دواراً في القلب و هذا هو الغثيان) كما يعبر عن هذه الحرية المجانية و السلبية بطل رواية (سن الرشد) و هو "ماتيو دو لارو" حيث عبر عن ذلك بقوله (إن كل ما أريده هو ...الإبقاء على حريتي) و السبب في ذلك هو شعوره بالضياع و باللاجدوى.

إن هذه الحرية المجانية و الفارغة تؤدي إلى القلق و الضجر، من هنا وجب الحديث عن حرية أخرى هي حرية الفعل و العمل و الإيجابية و الموقف، هذا ما تعبر عنه مسرحية "الذباب" من خلال بطلها "اورست" الذي كان(حرا في ممارسة جميع الالتزامات و مدركا في الوقت عينه أنه ينبغي عليه أن يلتزم، فلقد شعر بالوحدة و الملل و أحس بالضجر و الغربة، من هنا صاح يقول: لو كان من عمل أستطيع أن أقوم به، لو كان من عمل يمنحني حقاً أن أكون مواطناً بينهم)٢٣.

ان هذه الحرية الايجابية تظهر في مواقف وحالات و وضعيات(situation) مثلما هو الحال في عديد مسرحياته و رواياته التي كتبها أثناء و بعد الحرب العالمية الثانية، ففي هذه المسرحية، مسرحية الذباب نجد شخصية اورست يخلص المدينة من العذاب الذي ترسف فيه، معلناً أن هذه هي مشيئة الحياة ألا وهي: أن يعيش الناس في حرية.

كما تقول إحدى شخصيات المسرحية(جوبيتر) التي تعبر عن القدر(الحق أن هذا كان متوقعاً يا اورست، كان لابد لرجل من أن يأتي ليعلن غروبي). كما يقول(إن السر المؤلم للآلهة و السلاطين: هو أن الناس أحرار. إنهم أحرار يا اجيست و أنت تعلم ذلك و هم لا يعلمون)٢٤. كما أنه حاول في رواية "دروب الحرية" عرض الاختيارات التي منحت لجيله. و شخصية "ما ثيو دولاري" الذي يبدو و كأنه يضطلع في الرواية بدور نائب عن المؤلف، يصبح مساره الفكري رمزياً و يبين أشكال التردد و المقاومة الكامنة في التزام شخص يدرك أهميته بوضوح أكثر. و النتيجة هي أن المسرح أو القصة و الرواية عند الكاتب هي: فعل يتجه به الكاتب إلى حرية القارئ، والمضمون الرئيسي للعمل الأدبي هو الحرية.

و تأكيد سارتر على الموقف أو الحالة أو الوضعية، مرده إلى أنه لا يؤمن بطبيعة إنسانية ثابتة، بل بالمواقف و الوضعيات التي يواجه فيها الناس بعضهم بعضاً، و يكونون مظطرين إلى الاختيار، من هنا نجده يقول عن كتاب المسرح(عليهم أن ينقلوا على الخشبة بعض المواقف التي توضح أهم أوجه الموقف الإنساني، وان تجعل المشاهد يشارك في الاختيار الذي يقوم به الإنسان في هذه المواقف/الظرف)٢٥.

و إذا كان سارتر يركز على النثر، في شكله المسرحي و الروائي فلأنه يعتبر الكلمة فعلا، يقول(في البدء كانت الكلمة هي الفعل. إنها طريقة، من بين طرق أخرى، للتأثير تملكها الشخصية)٢٦. و الكلمة حركة و الحركة صورة للفعل. يقول(ما هي الحركة؟ إننا

لا نستطيع أن نعرفها على أنها ليست فعلاً، لأن الأفعال غالباً هي في الوقت نفسه حركات. و لنقل أنها فعل لا تكمن غايته فيه، فهي فعل و حركة مخصصة لشيء آخر...و بشكل آخر. تعني الحركات في المسرح الأفعال، وكون المسرح صورة، فان الحركات صورة للفعل)٢٧. هذا الفعل موجه إلى قارئ و إلى جمهور و إلى مجتمع، مما يفرض على الكاتب التزاما تجاه هذا المتلقي، وهو ما يتطلب تحديداً للالتزام، فماذا نعني بالالتزام؟

رابعا: في الالتزام

– الالتزام، "l'engagement"، تأتي من كلمة "engager" التي تفيد رهن، أو جعل نفسه أو كلمته رهناً و ضماناً، و تفيد نوعاً من العقد أو التعاقد، وتعني في سياقنا علاقة الأدب بالاجتماعي و السياسي، ويكون الكاتب الملتزم هو الذي يضطلع علانية بسلسلة من الالتزامات تجاه الجماعة. و الأدب الملتزم، عبارة تفيد أو تشير إلى ممارسة أدبية وثيقة الصلة بالسياسي و الاجتماعي.

ولقد ظهر هذا النوع من الأدب، مع الحرب العالمية الثانية و ارتبط بداية بالفكر الاشتراكي و تألق مع الفيلسوف جان بول سارتر، على أن هذا لا يعني أن علاقة الأدب بالسياسة و المجتمع، ترتبط حصرياً بهذا التاريخ.

ولذلك يمكن الحديث عن معنيين للأدب الملتزم: معنى خاص يذهب إلى اعتبار الأدب الملتزم بمثابة ظاهرة تاريخية ارتبطت بظهور الماركسية و الوجودية كما صاغها سارتر. و معنى عام يتمثل في اهتمام و اعتناء الكتاب و الأدباء بالقيم الإنسانية الكبرى كالعدل و الحق و الحرية.

ويعتبر الالتزام عند سارتر، الوجه الآخر للحرية و المسؤولية، لأنها مفاهيم متلازمة. كما أنها مفاهيم ذات صلة مباشرة بتجربة الحرب. إلا أن جديد الالتزام كما صاغه سارتر هو أن السياسي سيغدو في قلب الحياة الأدبية. و لقد عكست الأعمال الأدبية لسارتر بمختلف أجناسها، هذا الالتزام بقضية الحرية، مع أن المسرح بلا شك، هو الموقع المتميز الذي تسرب منه التزامه بشكل واسع.

و مما لا شك فيه، أن ما قدمه سارتر سواء على مستوى الفلسفة أو الأدب قد خضع كثيراً إلى النقد، كما تم نقد المقولات المركزية فيه، و بخاصة مقولة الحرية و الالتزام. أن الحرية في فلسفة سارتر هي عين الوجود الإنساني من حيث هو فعل مستمر. و بذلك فإنها تؤكد الحتمية من حيث هي تريد أن تؤكد الحرية. فكيف يمكن القول أن الإنسان محكوم عليه بالحرية، وأنه في الوقت نفسه يستطيع أن يفر منها بدعوى المجتمع أو العلم أو السحر. و من الناحية الانطولوجية، نرى سارتر يقول بأن الوجود سابق للماهية، و لكنه لا يتردد في جعل الحرية ماهية وجودية للإنسان. أما علاقة حرية الذات بالآخر، فقد عرفت موقفين متعارضين: في الأولى قال الآخرون هم الجحيم هذا ما بينه في الوجود و العدم، و نفاه في كتابه الوجودية مذهب إنساني، عندما أكد أن حرية

الذات مشروطة بحرية الآخر، و ذلك بناء على موقف أخلاقي قال فيه(أن الحرية من حيث هي تعريف للإنسان ليست متعلقة بحرية الآخرين، و لكن الالتزام يحتم علي بذاته أن أختار حريتي و حرية الآخرين في آن واحد. إنه يجعلني لا أستطيع اعتبار حريتي غاية دون أن أدمج في تلك الغاية حرية الآخرين)٢٨.

أما بالنسبة للالتزام، فإن هنالك دائماً من يعارض فكرة ربط الأدب بالتزام مسبق، فأديب مثل "جان بولان" – و كان معاصرا لسارتر – يرى أن الأدب نشاط فريد، لا يمكن الحكم عليه تبعاً لمعايير سياسية و أيديولوجية. و هنالك من يعتقد أن رسالة الأدب أخلاقية إنسانية، مثل ما ذهب إلى ذلك "البير كامي"، حيث كان ينظر إلى السياسة من منظور أخلاقي و يدافع في كتاباته عن رؤية انسية للإنسان، واختلف كثيرا مع سارتر و بخاصة لما ارتبط هذا الأخير بالماركسية في صورتها الستالينية.

و الملاحظ من ناحية تاريخ النقد الأدبي، هو انحصار و تراجع خطاب الالتزام منذ منتصف الخمسينات، و بالطبع فإن هذا لا يعني تراجع البعد الأيديولوجي للكتاب في مواقفهم، و إنما يعود إلى أن الرغبة في إظهار هذا البعد في الأثر أصبح متناقصاً، وأصبح هم الأدب هو استرجاع تفرده، و خاصة بعد انكشاف حقيقة الماركسية الستالينية و بعد الوقائع التي حملها تقرير كرتشوف ١٩٥٦.

كما ظهرت اتجاهات أدبية، وضعت الالتزام على هامش الأدب، كما هو الحال في البنيوية التي افتتحت المجال للاهتمام بالأشكال الفنية، و يعتبر كتاب "رولان بارت" " درجة الصفر للكتابة"،الصادر سنة ١٩٥٣، علامة على ظهور حساسية أدبية جديدة، ما فتئت أن انتشرت في مختلف الأجناس الأدبية، جاعلة من فكرة الالتزام في الأدب، فكرة هامشية لا تتصل بالأدبية في شيء .

الهوامش

١ . جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ترجمة كمال الحاج، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، ص.٣٧.

٢ . المصدر نفسه، ص.٤٦

٣ . المصدر نفسه، ص.٧٦

٤ . المصدر نفسه، ص.٨٢.

5 . J.P.Sartre, Situation 3, Ed, Gallimard, Paris, 1949, p.14.

٦ . جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنسانين ص.٤٥-٤٦.

7 . J.P.Sartre, Ecrire pour son epoque, In, Erasme, (annuaire franco-neerlandais) n 11-12,1946,p.455. in, .Paulin Kilol Mulatris, Desir, sens, et signification chez Sartre,p.164.

- يقول سارتر حرفيا (la singularité historique de l'homme ou son absolu).

٨ . Ibid.، p . ٤٥٥.

٩ . جان بول سارتر،ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار العودة،١٩٨٤،ص.٦ .

١٠ . المصدر نفسه، ص.٧.

١١ . المصدر نفسه، ص. ٩.

١٢ . Ibid.، p. ٤٥٧.

١٣ . ما الأدب؟ ص، ١٣-١٤.

١٤ . المصدر نفسه، ص. ١٤.

١٥ . المصدر نفسه، ص. ٢١.

١٦ . المصدر نفسه، ص.٢٠.

١٧ . المصدر نفسه، ص.٦٦.

١٨ . المصدر نفسه، ١٥٨

١٩ . المصدر نفسه، ١٦٠.

٢٠ . جان بول سارتر، الوجود و العدم، ترجمة عبد الرحمن بدوي،دار الاداب، ص.٦١.

٢١ . المصدر نفسه، ص.٥١٥.

٢٢ . المصدر نفسه،.٦٦.

٢٣ . جان بول سارتر،الذباب، ص.٢٦.

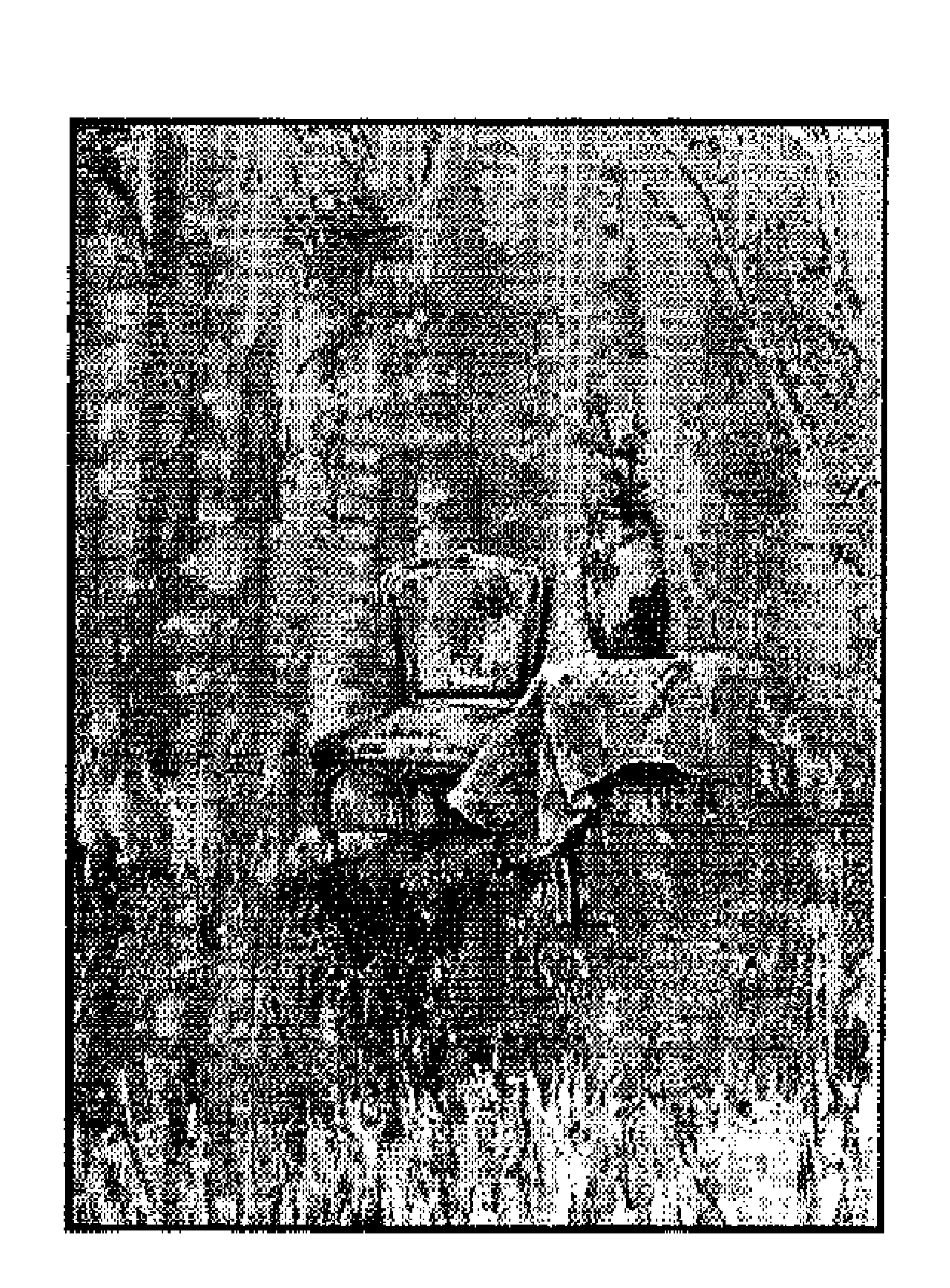
٢٤ . المصدر نفسه، ص.١٩٨

٢٥ . ما الأدب،ص.٢٥.

٢٦ . المصدر نفسه،.٢٩.

٢٧ . المصدر نفسه، ص.١١٨-١١٩.

٢٨ . الوجودية مذهب إنساني، ص. ص.٨٣.





اللغة الشعرية عند غازي القصيبي

مجموعة «يا فدى ناظريك» أنموذجاً

بقلم: شفيق علي القوسي
(اليمن)

مادة الشعر كلمات. والكلمات في نشأتها الأولى رموز تواضع عليها أبناء الجماعة الواحدة لترمز إلى شيء سواها، ولما كانت اللغة في نشأتها الأولى أداة اجتماعية فقد اشترك أفراد المجتمعات على أهداف مشتركة وسرعان ما تحولت عن طبيعتها الأولى إلى طبيعة ثانية، فأصبحت لها طبيعتان، ولمن يستخدمها من الناس حق اختيار إحدى الطبيعتين وفق الغاية التي يريد تحقيقها، فأما الطبيعة الثانية فهي أن نقف عند حد الأداة اللغوية ذاتها، لا ننفذ منها إلى شيء وراءها.

وبما أن الشعر أسرة كبيرة أفرادها القصائد، والقصيدة الواحدة إن كان لها أخت توأم تطابقها كل المطابقة، فقدت مميزاً من أهم مميزات الشعر بل مميزات الفن على اختلاف أنواعه – وهو التفرد الذي لا يقبل التكرار، لا في ماض ولا في حاضر ولا مستقبل، وإذن فتباين أفراد الأسرة هنا أمر محتوم وليس هو بالغرض الذي قد يحدث أولا يحدث دون أن يتأثر الموقف بحدوثه.

وبما أننا أمام مجموعة شعرية ذات طابع لغوي منظم هي « يا فدى ناظريك «(١)» للشاعر/ غازي القصيبي، سنقوم بتحليلها تحليلاً لغوياً يؤكد ما ذكرناه في بداية حديثنا من أن الشعر مادته الكلمات ولنأخذ أولاً قصيدة (يا فدى ناظريك «٢») التي اختارها عنواناً لمجموعته وقد أهداها إلى روح الطفل الشهيد محمد الدرة، والتي استهلها قائلاً:

هدراً مت يا صغيري محمد
هدراً عمرك الصبيّ تبدّد

يا فدى ناظريك كل زعيم
حظه في الوغى«أدان»... وندد

يا فدى ناظريك كل بيانِ
بمعاني هوانا يتوقد

والقصيدة تحلل وتترجم لواقع أمتنا، وتاريخها المعاش المعاصر فانظر كلمة «هدراً » والتي جاءت مصدراً، وبدأ الشاعر بها قصيدته، وكرّرها في عجز البيت، ليؤكد أن دم ذلك الطفل لم يُقتَص لَه ممن أراقوه عبثاً وتعالياً و وحشية.

وانتقل الشاعر إلى الدعاء لذلك الطفل من خلال تكرار «يا فدى ناظريك » ليتلاءم أسلوبه مع الكلمات التي سردها «صغيري - عمرك الصبي » وما أحلى تلك الصورة في قوله «عمرك الصَّبي » كناية عن صغر سنه وبراءته ثم انظر الفعل «تبدّد »وما فيه من إيحاء رمزي وصوتي، من خلال تضعيفه، وبما أن الدال من حروف الشدة التي ينحبس جريان الصوت عند النطق بها، انحباساً يعيق مرور النَّفس تماماً، فإذا أزيل الغلق المحكم فجأة احدث النَّفس المحبوس صوتاً انفجارياً، وكأن الشاعر أراد أن يعبر عن الغضب الفوّار في جوانحه بسبب موت ذلك الطفل البريء، ولذلك جعل الدال رويّاً لقصيدته.

والشاعر في قصيدته حاول جاهداً حشد كل الكلمات التي تناسب الحدث وأفرغ عليها خلجات نفسه وعواطفه كردّة فعل منتظرة ويتضح ذلك في قوله « كل زعيم، حظه في الوغى، أدان ، ندد، يتوقد» فالدالات الكثيرة، والأفعال الماضية، والرموز الكامنة تظهر شاعريته، وتفاعل صوره وخيالاته مع ذلك مع ذلك الحدث المحزن الذي ضجَّ له العالم استنكاراً ...

لاغرو إذ جاءت لغة القصيدة هادئة، عاطفية، بألفاظ سهلة المخارج، عذبة الإيقاع ومع ذلك لم تخل من الرمز والكناية كضرورات ملحة لبنية النص وحيويته كقوله : «يختال زهواً، كالأمة العربية، هات القضية، أجزلت العطية، المعيَة، جيناته العبقرية » لقد انقادت اللغة للشاعر فاستخدمها استخداماً يليق بالحالة الشعورية النفسية التي كان يعيشها، وبالأسلوب الشائع العام المنتزع من البيئة.

وبما أن اللغة هي المادة التي يجسِّد فيها الشاعر انفعالاته وأحاسيسه وإيقاع تنفُّسه. وإذا كنا قد اعتبرنا اللغة أبنية من الأصوات، فإنه من المستحسن القول بأن الشعر صوت، ولكن أي نوع من الأصوات هو ؟ ليس هو بالتأكيد، صوتاً أبكم وأخرس ومفصولاً عمّا هو حسي، إنه الصوت الذي يتجه من داخل إلى خارج، بحيث يصبح صوتاً يتكلم. وبهذا فإن ثمة أساسين يقوم عليهما الشعر: الأساس الأول اللغة حيث يجد مادة بنائه؛ والأساس الثاني

الشاعر يعرض أفكاراً محددة، ومعانٍ دقيقة جداً، وقد أوتي من قوة التصوير ما يسهّل عليه جَلوَ معانيه، واقتناص خطراته، من ينابيع متباينة يلتقي فيها الشوق والتوق، والحلم والوهم والمساء والصبح، والصوت والوجود، ويستحضر كل ذلك بأنفاس حزينة صارخة تبرز في نصه، فتجعل منه مادة حيّة متحركة، حتى ولو كانت تلك المرأة خائنة كما يصفها أو يعرف عنها، بمعنى آخر كانت لغته هنا مترعة بالألفاظ الرمزية ذات الحروف القوية الانفجارية ليخمد النيران في حناياه التي أشعلتها تلك المرأة.

التكلم حيث يتجسد. و لأن التكلم (الإنشاد، القراءة، الأداء) أساس متين في الشعر، فقد اعتبر عدد من النقاد الإيقاع ضرورةً من ضرورات الشعر.

وغازي القصيبي كان موفقاً إلى حد كبير في اختيار وانتقاء الإيقاع الملائم من خلال الوزن الموسيقي المنتظم المتماسك ليس في هذه المجموعة فحسب، بل في كل مجموعاته البديعة وبين أيدينا في هذه المجموعة قصيدة«يا امرأةً لا تقرأ الشعر (٣) » تكاد كلماتها تقفز إلى العيون لإيقاعها البديع الذي درج عليها أنصار الشعر الحر«التفعيلة » وسأختار منها هذا المقطع دليلاً على ما ذكرته آنفاً :

«أتأبط كل دواويني
وأسير على الأرصفة المغسولة بالمطر الدامع
أنشد أجمل أشعاري
أتأبط حرقة ستيني
و أطارد طيفك ما بين جدار و جدار
يا امرأة لا تقرأ شعراً
يا امرأة لا تقرأ شيئاً
يا امرأة لا تعرف عمق جنوني
لا تعرف أبسط أسراري.... ».

فالإيقاع الداخلي مترابط ، والألفاظ متآزرة : « أتأبط كل ، أتأبط حرقة، أطارد طيفك...، وتكرار يا امرأة لا تقرأ ، ولا تعرف » ثم انظر إلى تكرار حرفي السين والشين وما أضافاه على المقطع من موسيقا داخليه متفاعلة، أما الإيقاع الخارجي، فقد جاء منسجماً مع الداخلي من خلال الراء المكسورة المسبوقة بالألف « أشعاري ، جدار، أسراري ...»

والصورة الشعرية في هذا المقطع كانت حاضرة بكل عناصرها الغزيرة « أتأبط حرقة ستيني، عمق جنوني، أطارد طيفك » هذه استعارات تصور حالة الشاعر الشعورية والنفسية المتوقّدة بفعل امرأة لا تقرأ الشعر بل لا تقرأ شيء ولا تعرف عن هذا الولهان أبسط الأسرار.

وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة « يا أخت مكة» (٤) نجد أن لغة الشاعر كانت تسبح في فضاءات الخشوع والابتهال ابتداءً من مطلع القصيدة وحتى آخرها نأخذ منها:

تلك الثنيات.. فاذكر مطلع القمر

واخشع مع الألق الطافي على الذكر

في يوم مولده..أو يوم بعثته

أو يوم هجرته.. ما شئت من عبر

في سيرة لم ير التاريخ توأمها

برغم ما أبصرت عيناه من سير

آمنت بالله رباً لا شريك له

وبالنبي .. بخير البدو والحضر

صلى عليك إله الكون ما ابتسمت

شمس، وما أجهش الباكون في السحر

والملاحظ عند قراءة القصيدة كاملةً.. انسياب الكلمات مع السبك المتماسك، والصياغة المهذَّبة السَّلِسة، كيف لا ؟ وهو في رحاب « طيبة الطَّيبَة » مدينة الرسول عليه الصلاة والسلام إن متانة السّبك، ونسج الألفاظ، وجودة النظم، وحسن التأليف، هذه التعبيرات كافة أعمدة لما يُسَمَّى بـ «البنائية» بمعنى الشكل والمضمون فقوة السّبك ، وانتقاء الألفاظ، والتأليف الحسن، كل ذلك يؤثر تأثيراً نفسياً إبلاغيا كبيراً، لمَ لا ؟ واللفظ المناسب الذي ينزل في المواقع المناسب ينقل إلينا بصورة جليّة التجربة الشعورية والنفسية للشاعر أو الكاتب لأن ترتيب الألفاظ يلحق ترتيب المعاني المجرّدة المتشكلة في الذهن، ومع أن المعاني والأفكار اسبق تشكّلاً وحضوراً في الذهن من الألفاظ إلا أن الأخيرة تأتي لكي تكون أوعية مناسبة لها، أي للمعاني...

وهذا ما صنعه « القصيبي» في نص «يا أختَ مكة » في قوله «تلك الثنيات، مطلع القمر، الألق الطافي، مولده، بعثته، هجرته...» وفي صوره البليغة«واخشع مع الألق، لم ير التاريخ توأمها!،أبصرت عيناه، ابتسمت شمس » وقد ذكرت في ما مضى من هذه الدراسة أن الاستعارات تصور حالة الشاعر النفسية والشعورية، كما أن التعبير الاستعاري يمتلك طاقته الإبلاغية القائمة بذاتها. حتى أن الشعراء يلجأون إليه عندما يدركون أن اللغة العادية غير قادرة على نقل تجربتهم الشعورية النفسية. كما أن التعبير الاستعاري، سواء في الشعر أو النثر، يستطيع أن يميط اللثام عن كوامن النفس وخلجاتها وبقدر لا تستطيعهُ اللغة العادية الخالية منَّ ميزة الاستعارة.

فالنص السابق يمثل كل مشاعر الإيمان التي يجب أن يكون عليها الإنسان المسلم المؤمن بالله ورسوله صلى الله عليه وسلم كقوله« آمنت بالله رباً ...، وبالنبي ، صلى عليك إله الكون...» لقد أطلق الشاعر- لمشاعره المكبوتة - العَنَان، ثم أخذ ينادي النبي عليه الصلاة والسلام ويصف له حال الأمة التي قال عنها في غابر الأيام ستكون كَغُثاء السيل...

وقد وفق الشاعر في إيراد التناسب بين المعاني (٥) «Decorum » من خلال صحة التقسيم وترتيب التفسير ومناسبة اللفظ للمعنى لذا جاءت لغة الشاعر في هذه القصيدة تنداح في أجواء صوفية مبتهلة سهلة في بنائها معبّرة في إيقاعها هادئة في جَرسها.

وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة « أغنية للفارس والوطن(٦)» والتي ينادي فيها

مؤسس المملكة العربية السعودية الملك المغفور له بإذن الله/ عبدالعزيز آل سعود :

أسرج حصَانك قرن الشمس ينتظرُ

وهُزَّ بندك يسمع خفقه الظفر

تنفست لهفة الصحراء عن نبأ

عذبٍ كما سال في قلب الظما المطرُ

هل جاء ؟! ماست بها الكثبان والهة

هل جاء؟ غنَّى بها في الخيمة السَّمر

الفجر...لاحت رياض العز وابتسمت

..هنا التقى فارس والشعب والقدرُ

إلى أن يقول:

الله يا تربةً حَبَّاتُها امتزجت

بالروح.. أنتِ الهوى.. والعشق.. والوطرُ

عبدالعزيز نظمت الفخر ملحمةً

بها تظل عيون الشعر تفتخرُ

نجد أن لغة الشاعر هنا جاءت قوية جزلة مترابطة فهو يتحدث عن وطنه، وعن أهم رجل في تاريخ المملكة كيف لا وهو المؤسس ؟

فانظر إلى: «أسرج حصانك، قرن الشمس، هزّ بندك، لهفة الصحراء، نبأ عذب ، قلب الظما، الكثبان والهة، الخيمة السَّمر، رياض العز، الفجر ،فارس، الشعب ، القدر» وانظر إلى الأسماء المفردة، والمضافة والمعرفة بأل، إن الرمز والإيحاء يكادان ينطقان في هذا الحشد المنظم للأسماء،إذ أن كل لفظ يؤدي معناه ، وينطوي على بعد إيحائي. فهو يوحي (يشير ، يدل) إلى معنىً بذاته. وأكثر من ذلك حيث باستطاعة الذهن أن يتجه نحو شيء بعينه لمجرد سماعه الجرس الكامن في اللفظ والإصغاء إلى إيقاعه الداخلي، ولعل ذلك يحصل قبل أن يدرك الذهن معنى اللفظ، فموسيقا اللفظ - لا معناه- تشير إلى شيء مُدرك بذاته يمكن أن نطلق على هذا كلّه اسم الموهبة الموسيقية للألفاظ.

فالحصان : رمز البطولة و المغامرة، وقرن الشمس : يشير إلى العلو والرفعة، والبَند إلى: الكرامة والحرية والتضحية، والصحراء إلى : المهد الأول لجميع البطولات، والمنطلق الأسمى لكل المروءات والفضائل ورياض العز ترمز إلى عاصمة البلاد وتوحي بمكانتها وعزتها والفجر الذي سبقه ليل طويل، وهذا يفسر قوله : قائد والشعب والقدر، من هنا كانت قريحة الشعر متّقدة استطاعت بشيء من العبقرية أن تُخرج لنا هذه الصور البديعة ، واللغة الشريفة اللطيفة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن الشاعر أحسن استخدام الأفعال بأزمانها: الماضي والمضارع، والأمر، وأقسامها: السالم ، والمهموز ،والمعتل.

«اسرج، ينتظرُ، هُزَّ، يسمع، تنفّست، سالَ، جاءَ، ماسَت، غنَّى، لاحت، ابتسمت، التقى، امتزجت، نَظَمتَ،تظلَ، تنتظرُ » هذه الأفعالِ أعطت النص حركةً حيويةً ونشاطاً وديمومةً مستمرة متفاعلة ، وما أحلى السينات ، والتاءات التي ألبَسَت النص جرساً موسيقياً فريداً «وهذه وظيفة الوزن تمتلك القدرة الكافية على إثارة الانفعال وجعل المادة الإبلاغية تطفو على سطح النص، وعلى رأي «كولردج

« فان الإيقاع الموسيقي المتحكم به الوزن يتم وفق خطة تعتمد السير باتجاهين متعاكسين: الاتجاه الأول من الداخل إلى الخارج حيث الانفلات على أشده في الانفعال النفسي المتخارج مع الإيقاع الموسيقي، ثم الاتجاه من الخارج إلى الداخل وهو يتمثل في عملية الضبط التي يقوم بها الشاعر، من خلال الوزن، للشحنات الانفعالية .....(٧)».

«وجرس اللفظة، ووقع تأليف أصوات حروفها وحركاتها على الأذن، أمر مهم في إثارة الانفعال المناسب. فالإيقاع الداخلي للألفاظ والجو الموسيقي الذي يُحدثه عند النطق بها، يُعتبر من أهم المنّبهات المثيرة للانفعالات الخاصة المناسبة، كما أن له إيحاء نفسياً خاصاً لدى مخيِّلة المتلقي والمتكلم على السواء(٨)».

وهذا ما أفرغه « القصيبي » في هذه القصيدة وهو يخاطب وطنه وفارس القرن فيه والقَدر الذي هلّل وكبّر لتلك الخطوات المباركة ولغة«القصيبي » لم تقتصر على مناسبة اللفظ للمعنى، بل انطلقت إلى آفاق رحبة في الصورة الشعرية والاستعارات المختلفة كقوله: قرن الشمس ينتظر، يسمع خفقَه الظفر، تنفَّست لهفة الصحراء،سال في قلب الظمأ، ماست الكثبان، غنّى السّمر ....، وكل ذلك منح النص روحاً متفاعلةً وعذبةً ونبضاً متَّزناً على وقعهما تم إضاءة اللغة الشعرية مما جعلها تأتلق جمالاً فنيّاً مبدعاً، ثم يختمها بتراب الوطن الممتزج بالروح والعشق والهوى وهذا هو حب الوطن الذي جُبلَ كلّ إنسان عليه، وقد أُعطى أسلوب النداء في هذا النص أُكُلَه، كذلك عبارات التوكيد، ما يؤكد أن لدى الشاعر معجم لغوي ضخم يحتوي على الألفاظ الرنّانة المعبرة.

وفي نص لغوي آخر بعنوان «الكرافته (٩)» اتضحت أبُوة الشاعر ومعجمه اللغوي المعاصر ليثبت لنا أنه ابن عصره وعالمه المُعَاش يقول القُصيبي:

وجاء يختال زهواً

كالأمة العربيّه

وقال «جِدّو ! تفضّل

بمنتهى الأريحيّه

فقلت : « ماذا حبيبي ؟»

فقال: « هذي الهديّه

اخترتها أنا وحدي»

فقلت: «هات القضيّه»

فقال: « في الجو كنّا

نطير بعد العشيّه

وأقبلت .. بالهدايا

مضيفة أجنبيه

فاخترت هذي ..تأمل

ألوانها الذهبيّه »

فقلت: «غزوة ! شكراً

أجزلت لي في العطيّه

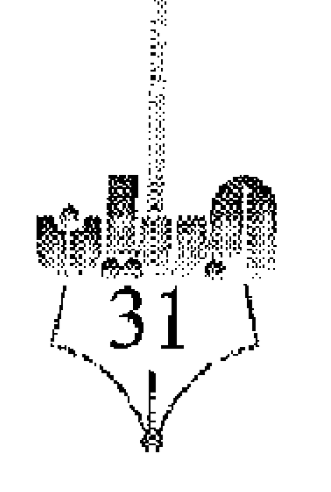
جاء اختيارك فذّاً

ينمّ عن ألمعيّه

وَرِثت من دم جدّو

«جيناته العبقريّه »!

الحديث يدور بين الشاعر وحفيده



بعد رحلة مُمتعَة كانوا على متن الطائرة، والممعن النظرَ في هذه القصيدة يجد بناءها سريعاً كإيقاعها، وقد يخفى على القارئ ما المقصود بذلك التفصيل ! حيث ينصرف النظر إلى هديّة ذهبية الألوان ! ولولا أن الشاعر قد ذكر ذلك في عنوان القصيدة لتاه الفكر في الغرض والمقصود ومع أن الكلام بينه وبين حفيده، فقد آثر الشاعر السهولة دون الجزالة والانتقاء، لذلك جاءت لغة القصيدة سهلة معروفة دارجة ألا ترى معي قوله« جدّو، تفضّل، أريحيّه، شكراً، غَزوة، دم جِدّو، جيناته ...» كيف جاءت مألوفة رقيقة يسمعها كل منا في الحياة اليومية: فالحنان والعطف، والبراءة واللطف، وما أسهل كلمة «غَزوة » وهي من ألفاظ مخاطبة الصغار تُشتق من أسمائهم باللهجة المألوفة «فغزوة» تدليل لاسم حفيده «غازي» لتقريبهم ومؤانستهم وكذلك «جيناته » المصطلح المعاصر والذي نسمعه مراراً وتكراراً والمعبِّر عن الوراثة وانتقال الصفات من الآباء إلى الأبناء وقد وظّف الشعر ذلك من خلال الفعل«وَرثت» ثم قال «جيناته العبقرية»، فقرب الشاعر من حفيده ، شجع الأخير على اختيار هدية لجدِّه، وهذه الهديّة عبارة عن «ربطة عنق » ذهبيّة «كرافت» حولها دارت هذه الحميميّة المحبَّبة اللطيفة ...، ولاغرو إذ جاءت لغة القصيدة هادئة، عاطفية، بألفاظ سهلة المخارج، عذبة الإيقاع ومع ذلك لم تخل من الرمز والكناية كضرورات ملحّة لبُنيَة النص وَحَيَوِّيته كقوله : «يختال زهواً، كالأمة العربية، هات القضية، أجزَلتَ العطية، ألمعيّة، جيناته العبقرية » لقد انقادت اللغة للشاعر فاستخدمها استخداماً يليق بالحالة الشعورية النفسية التي كان يعيشها، وبالأسلوب الشائع العام المنتزع من البيئة.

وهذا نمط من شعر«القصيبي» في الحوار مع الأبناء الصغار وهذا اللون يمثل فنّاً أَحَبَّه الشاعر فجسَّده في ثنايا مشاعره على الرغم من الألفاظ الشائعة المعروفة بل حتى العامية ألا ترى مطلع القصيدة «وجاء يختال زهواً .. كالأمة العربيّة » ما أجمل التشبيه الذي صور اختيال الطفل وزهوه كأمتنا العربية ووجه الشبه : التفاخر والعلو على الرغم من المآسي والأحزان، إن التشبيه أسلوب لا تستطيع البلاغة أن تستغني عنه .حتى أن بعض النقاد وعلماء البلاغة، وأرباب البيان ، رفعوه إلى مكانة سامقة، معتبرين إياه من أشرف أنواع البلاغة، والدليل الساطع على مقدرة الشاعر الإبداعية وفطنته العقلية، ولست الآن بصدده، فالبحوث وافية ومستفيضة حول هذا الغرض البلاغي الغزير (١٠).

وعندما ندلف إلى نص آخر«مجرد صوت (١١)» : نجد نفساً مغايراً، وأسلوباً مخضلاً،وخفقات قلب هامسة يقول «القصيبي »:

مــرَّ شهرٌ وأنت بعض وجودي
تـملئين المساء والصبح توقا
ترسلين الصوت المخضّب جوعاً
وتردينه تسـربل شـوقـا
لست حُلماً بل أنت وهمٌ خَؤونٌ
اذهبـي للـذي يريدك حقا
أخبـريه أني مجردُ صوت
كنتُ منه أشهى كثيراً وأبقـى.

وبما أن النص هنا مجرد صوت إلا أنه أحدث أصداءً كثيرة «كمرور شهر ، وبعض الوجود، ملء الصباح والمساء بالتّوق، إرسال الصوت المخضّب الجائع، التّسربل بالشوق، الحلم، الوهم الخؤون» إنها تعبيرات مكسوة بألوان الرمز والإيماء، ذلك أن الشاعر يعرض أفكاراً محددة، ومعانٍ دقيقة جداً، وقد أوتي من قوة التصوير ما يسهّل عليه جَلوَ معانيه، واقتناص خطراته، من ينابيع متباينة يلتقي فيها الشوق والتَّوق، والحلم والوهم، والمساء والصبح، والصوت والوجود، ويستحضر كل ذلك بأنفاس حزينة صارخة تبرز في نصه، فتجعل منه مادة حيّة متحركة،حتى ولو كانت تلك المرأة خائنة كما يصفها أو يعرف عنها، بمعنى آخر كانت لغته هنا مترعة بالألفاظ الرمزية ذات الحروف القوية الانفجارية ليخمد النيران في حناياه التي أشعلتها تلك المرأة، ويختم لغته في ذلك النص بالأنا المتعالي الذي ينداح فضلاً، ولا غرو أن التضاد في قوله «المساء، الصبح، ترسلين ،ترددين » قد أعطى اللغة الشعرية في النص دلالة تأكيدية ومعنوية فائقة.

وعندما نمرّ على قصيدة «يابُنيّ (١٢)» نجد لغتها تتسربل حزناً يحتويه التفاؤل.

يقول «القصيبي» :

« يابني !

سوف نبكي وحدنا ..

بعد انصراف الزائرين

ونراه في العصور الذهبية

ونراه في الأماسي القمرية

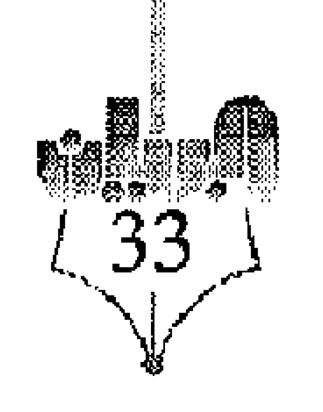
وسنخفي سرنا عن كل عَين

نحن لم نتركه في القبر .. ولكنا حملناهُ إلى مملكة الذكرى

التي تقهر غيلان المنيّه .... »

الموت سنة من سنن الحياة، ومنتهى كل نفس، يرضى بمصيبته أناس، ويسخط ويضجر آخرون، والشاعر هنا كان متفائلاً يسدي النصح إلى ابنه في أناة وتجلد يتضح ذلك في قوله« وسنخفي سرنا عن كل عين » وقوله« نحن لم نتركه في القبر ولكنا حملناه إلى مملكة الذكرى » ثم يقول « تقهر غيلان المنيّة» ومع ذلك فانه سيبكي مع ابنه بعد انصراف الزائرين » ، فالشعر كما يصفه النقاد، رسم بالكلمات» والشاعر ليس مصوّراً ينقل إلينا طبيعة الأمر بما فيها منَ عناصر، لكنه يريد أن يحملنا على إحساس مالا يحسه إلا القليل، وإلا فمن يحسُّ غيرُ أهل الشعور المتّقد قول القصيبي :

« ونراه في العصور الذهبية، ونراه في الأماسي القمرية » ، ثم نراه يقف متجلداً صابراً محتسباً في قوله «ولله البقاء » إن الأصوات تنطلق من الحروف ، ومدى وقعها وتأثيرها في المعنى، وصفات هذه الأصوات من جهر و همس، وقياسها بين الطول والقصر مع الفترات الزمنية التي تستغرقها، بالإضافة إلى النبر والتنغيم والبناء الصرفي وتشكيل الصوت ضمن سياقات متنوعة(١٣) ولا أظن «القصيبي » قد فاتته هذه المقولة أو الفرضية الدلالية، وإلا كيف نخفي إيحاء ودلالة «غيلان المنية، مملكة الذكرى، مسرح الموت..»..



وقد بدأ الشاعر النص بالنداء «يابني» دلالة على العاطفة والحنان والحب،وكما استهل «القصيبي» مجموعته بذكرى محمد الدرة، الطفل البريء الذي اغتاله الموت وهو في أول عمره، اختتمها بذكر الموت وكيف أخذ من أوساطهم صديقاً وحبيباً بل ملكاً كما قال وهذا الترتيب لم يأت جزافا فتجربة الشاعر غنية وثريّة ، تتفتح عبقرية وإبداعاً من وجهة نظري، فإذا كانت اللغة رموز وأصوات ثم حروف وكلمات فقد استطاع الأستاذ «غازي القصيبي »أن يجعل لغته الشعرية تنتقي ألفاظها البديعة ، وقيمتها الجمالية والمعنوية من خلال صياغتها وتأليفها، وملاءَمة بعضها البعض الأخر، بل جعل بينها وبين دلالاتها إلفة حميمة تتفق مع تأليف متقن ومتماسك، يصبح في مضمونه وشكله، بنيةً واحدة متماسكة وهذا ما أكد عليه إمام البلاغة العربية عبدالقاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز (١٤).

وعلى هذا سار شاعرنا « القصيبي » في كل أعماله الأدبية، مع اختلاف الدلالة والإيقاع، والجو النفسي المصاحب لكتابة النص، وفي الأخير تبقى اللغة الشعرية عند « غازي القصيبي » لغة حيّة متماسكة البناء، ومتآزرة الرؤى، لغة تتفجر عنفواناً عندما تعانقها الأحداث، وتزهر حباً عندما يهمس القلب، وتثمر حناناً عندما تلامس الأطفال، لقد كان «القصيبي » بارعاً في انتقاء ألفاظه، متميزاً في نظم وسرد أفكاره، مبتكراً للصور الشعرية البديعة، وقد حاولت جاهداً أن اثبت ذلك من خلال النصوص المنتخبة من مجموعته«يا فدى ناظريك» فلم يكن «القصيبي » شاعراً فذاً فحسب ، إنه قمر الشعر الذي ما انفك يمطر الياسمين علينا عذوبة ولطفاً، ويعطّر أماسينا لوعة وشوقاً.

=============

الهوامش:

(١) غازي القصيبي « يا فدى ناظريك » ٢٠٠٠م.

(٢) نفسه، ص ٩.

(٣) نفسه، ص ٦٢.

(٤) نفسه، ص ٧٥.

(٥) مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان – بيروت– ١٩٧٤م. ص ١٢٢.

(٦) غازي القصيبي، ص ٩١.

(٧) سمير أبو حمدان ، الابلاغية في البلاغة العربية،منشورات عويدات ، بيروت ١٩٩١م.ص ٦٦.

(٨) د. مجيد عبدالمجيد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت ١٩٨٤م،ص١٩.

(٩) غازي القصيبي، ص ٥٥.

(١٠) لمعرفة الأهمية التي أولاها البلاغيون لمسألة التشبيه ينظر:

كتاب «الإتقان في علوم القرآن » لجلال الدين السيوطي، تحقيق أبي الفضل إبراهيم، المكتبة العلمية،بيروت ١٩٦٧م؛ وكتاب « طبقات فحول الشعراء» لابن سلام، تحقيق محمود شاكر، المكتبة العلمية،بيروت ١٩٥٢م،

بالإضافة إلى كتب بلاغية أخرى كـ «الإيضاح» و «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» وغيرها...

(١١) غازي القصيبي ، ص١٠٢.

(١٢) نفسه، ص١٠٤ .

(١٣) د. نور الهدى لوشن،علم الدلالة، منشورات جامعة قار يونس،بنغازي ١٩٩٥م.ص١٢٧.

(١٤) عبدالقاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز ، تحقيق الشيخ محمد عبده، دار المنار القاهرة ١٩٤٧م، ص ٣٨.





محمد الفايز.. و خرائط البرق

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)

قبل بضعة أعوام أصدرت مجلة الكويت ملفاً خاصاً عن الشاعر الراحل محمد الفايز، وكان لي شرف المساهمة فيه، وتشاء الظروف يومها أن أكتب عن آخر ديوان أصدره في حياته، وعنوانه " تسقط الحرب "، وكنت قد أشرت في تلك الدراسة، إلى ضرورة وجود أشعار لدى المرحوم الفايز، الذي توفي عام ١٩٩١، وكان قد أصدر ديوانه عام ١٩٨٩؛ أي أنه هناك عامان من العطاء، تتخللهما محنة الغزو الأليمة، وعامان لدى شاعر غزير الإبداع، مثل محمد الفايز يعنيان الكثير، وحسناً فعلت أسرته، وفي مقدمتهم ابنته " شذا "، وبدعم كريم من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، حين قامت بلملمة أشعار الراحل من

مكتبه، وإصداره في ديوان خاص، كان الشاعر قد أوصى بتسميته " خرائط البرق ".

تقول ابنته " شذا " في مقدمة الديوان:

" من الصعب أن يكتب المرء عن ذاته أو عن ذويه؛ ففي كلتا الحالتين سيقال عنه، نفخ في الذات، لكن عزائي في ذلك أنني أنفذ وصية أبي، الذي أسدى لنا . وهو في الرمق الأخير قبل وفاته . أن نقوم بجمع شعره الذي لم ينشر من قبل، ونطبعه بكتاب واحد اختار عنوانه " قبل أن ينطق بالشهادتين ".

وتكتفي الأستاذة شذا محمد الفايز، بإيراد شهادة نقدية بأشعار والدها لشيخ أدباء الكويت، المرحوم " عبد الله زكريا الأنصاري " الذي يقول:

" إن محمد الفايز عجينة من الشعر،وقد عاب العديد من المفكرين والكتاب قيامه بكتابة الشعر بشكل يومي، ونشره عبر الصحف بصفة دورية، لكن الكثير منهم لا يعلم سبب ذلك؛ وهو أن عجينة الشعر ذاتها هي شغله الشاغل، الشعر يكتبه، ويتغنى به ويتفلسف به، ويستمتع به، أعطى حياته للشعر، وكثيراً ما كان يحذر أبناءه من العشق القاتل بالشعر قائلاً: " احذروا فهو يأخذ ولا يعطي ".

كما تشير شذا الفايز إلى وجود ديوان جديد آخر بعنوان " كتابات فوق الألواح القديمة" موجود لدى الأستاذ

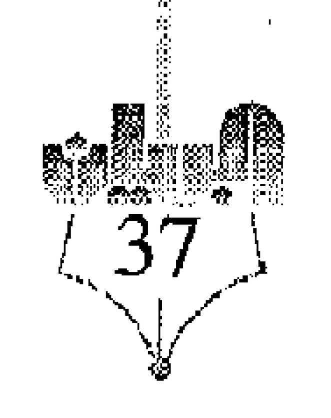
أول ما يلفت نظر الناقد الدارس لأدب محمد الفايز، أنه شاعر غير عادي، شاعر له قاموسه اللغوي ومعجمه الشعري الخاص به، ويمتزج هذا برؤية فلسفية وكونية للحياة، تؤكد مواقفه الثابتة من أجل تطهير الأرض من كل أشكال الفساد والاستبداد البشري، ونزوع الإنسان نحو الحروب وسفك الدماء.

" يحيى الربيعان"، كان الشاعر قد سلمه له قبل الغزو العراقي، واتفق معه على نشره، لكن نظراً لظروف الغزو، فقد تريث الأستاذ الربيعان في النشر، ووعد بنشره في الوقت المناسب.

وتجدر الإشارة إلى أن ديوان "خرائط البرق" قد قسم إلى قسمين، الجزء الأول خاص بالقصائد التي تتحدث عن إدانة الغزو والحرب الأهلية، وتشيد بالروح القومية والعروبية الأصيلة، في حين خصص الجزء الثاني لأشعاره الغزلية، وما يدور في هذا الفلك، مع ملاحظة أن الشاعر . يرحمه الله . لم يعنون قصائد هذا الجزء، مما اضطرت ابنته إلى وضع أرقام لهذه القصائد، وصلت حتى رقم ٢٤، مضافاً إليها قصيدتين، هما الأصوات والإشارات، وصارية.

في مواجهة جرائم الغزاة

كان الفايز من المرابطين داخل



إن الفايز لا يغامر كثيراً في الغزل؛ فيبقى يدور في فلك التقليديين، وصورهم وأخيلتهم ومشاهد الغزل لديه وتشكيل المحبوبة لا يتعدى - في الأعم الأغلب - تشكيلات القدماء؛ فالمحبوبة " سلمى "، وطيف المحبوبة يزور الحبيب، فيحرمه لذيذ المنام، وحين تخطر المحبوبة يفوح المسك والزعفران.

الكويت، لم يغادرها، بل قرر أن يعيش معاناة وطنه وشعبه مهما كلفه ذلك من ثمن.

لقد عاش الشاعر بشاعة الاحتلال، وذاق مرارة الغدر واكتوى بنارها التي لا ترحم، وقد عبرعن التزامه بقضايا وطنه الحبيب الكويت، و تشير ابنته إلى بعض القصائد التي تنشرها لأول مرة، وهاهو يصف حشود القوات العراقية على حدود الكويت، فيقول:

لقد رأينا زحفهم من قبل أن

يأتوا بمن سكنوا بنا وتحرفوا

لقد رأيناهم وراء ظهور من

نكصوا على أعقابهم وتخلفوا

وبعد أن بدأ العدوان العراقي قال:

هاهم يشنون الحروب عليكم

ولهم حروب قبلها وحروب

وهناك قصيدة كتبها أثناء الغزو العراقي، يقول في مطلعها:

تقاسموا الأرض فاهتزت فرائصها

من تحتهم، فهم من فوقها مزق

تكاد تومض في الآفاق خارطة

خطوطها من عروق الشرق تنبثق

الديوان ص / ١١٦

ونلاحظ هنا أن الشاعر يقيم نوعاً من "التناص" مع قصيدة له منشورة في ص١١، وهي بعنوان " سلمى والبيت القديم "، ومطلعها:

بيت ببيروت مهجور ومحترق

يبكي على بابه العصفور والشفق

وقفت منه على بعد لأنظر ما

أبقت به الحرب حتى كدت أختنق

إلى أن يقول في ختام هذه القصيدة:

تعكر الصفو أشياء نعالجها

كأننا بالذي نجلوه نختنق

تكاد تومض في الآفاق خارطة

خطوطها من حنين الأرض تنبثق

ويبدو أن الفايز - يرحمه الله - أخذ ذلك البيت بوعي، أو باللاوعي الإبداعي لديه، لا سيما أن أجواء الحرب والقتل كانت القاسم المشترك بين القصيدتين.

كما تجدر الإشارة إلى لفظتين اثنتين، وهما: تومض وخارطة، والوميض كما نعلم للبرق، وهذا ما

فضله الفايز ليكون عنوان ديوانه "وميض البرق".

وللشاعر قصيدتان وطنيتان، تنشران على هامش الديوان للمرة الأولى، القصيدة الأولى بعنوان " وطن الصمود ":

كويت يا حبنا السعيد

يا ظل يا ماء يا ورود

يحرسك الله يا بلادا

ترابها اللؤلؤ الفريد

وبارك الله في رمال

تجود بالخير ما تجود

والقصيدة الثانية بعنوان " نحن الفداء ":

أنا وأنت الأمان

لها ونحن الضمان

قم يا أخي فالليالي

دارت ودار الزمان

ولن يدافع عنها

إلا دم لا يهان

وفي قصيدته " الحرب وزرقاء اليمامة " يتكئ الشاعر على رمز: زرقاء اليمامة، ويستحضره بكل ما فيه من عمق وغنى ليدين من خلاله مسألة عدم اخذ فكرة الغزو على محمل الجد، وبالتالي عدم الاستعداد والجاهزية لغدر الأعداء، وملاقاتهم، وهم يزحفون نحو حدود الوطن الغالي:

سخروا " بزرقاء اليمامة " عندما

قالت لهم أشجار بر تزحف

من أين للأشجار أقدام ؟ وهل

تستشرفين ونحن لا نستشرف

حتى إذا بزغ الصباح وأشرقت

شمس تجلى أمرهم والموقف

ص / ٤٢

ويعبر الشاعر عن عميق سخطه لخلط الأوراق، لحظة وقوع جريمة الغزو، والتماس الأعذار للغزاة من قبل البعض الآخر، بحيث صار الجناة صقورا، لأن هناك من ينحازون للشر، بل ويكافئون مرتكبيه بأرفع الأوسمة والألقاب، وفي قصيدته الهامة جدا " وللحجارة نبض "، يمزج الشاعر بين الأرض / الوطن، وبين الإنسان / العاشق للوطن، والمتماهي في ترابه وحجارته إلى آخر المدى:

لم تفقد الأرض شبراً من مساحتها

ولا استبيحت، ولكن هزها الغضبُ

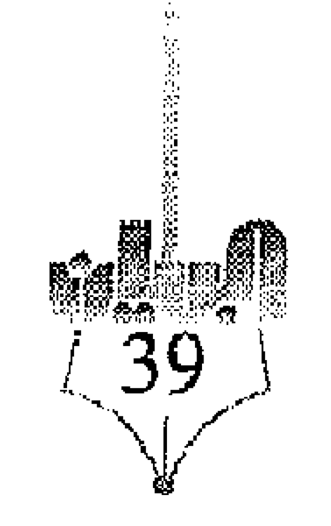
وإنها رفضتهم عندما مُسخوا

والأرض ترفض أحيانا وتنقلب

كأنما هي جسم فيه من دمنا

وكلنا لتراب الأرض ننتسب

ثم يسخر سخرية مريرة من كل الذين تآمروا على وطنه الغالي، وتخلوا عنه ساعة المحنة والشدة:



صار الجناة صقوراً بعدما زحفوا

في الوحل زحفاً إلى أن غاصت الركبُ

يُكافؤون على الشر الذي اغترفوا

ويرفلون بما لطّوا وما نهبوا

تداخلوا فيه وانحازوا له فهم

غزو يميّزه عن غيره اللقبُ

ويخلص الشاعر إلى النتيجة الأليمة والمقنعة في الوقت نفسه، بان من يساند الغزاة هو غاز مثله، ومن يدعم الأشرار، فهو شريك لهم في الشر والجريمة:

هم الغزاة و إلا فالغزاة بهم

تناسلوا، بل هم أقسى إذا ضربوا

فمن يغربل أعراقاً قد اختلطت

وهامة يتطوى فوقها ذنبُ

ينحاز للشر شر حين يشبهه

وكل شيء له من مثله سببُ

ص / ٤٣ ـ ٤٤

في رحاب حدائق الشعر

بعد هذه الجولة السريعة في شعر الفايز الذي كتبه إبان فترة الغزو، ولعله آخر الأشعار التي أبدعها، نعود لقراءة أشعاره قراءة متأنية، باحثين ومنقبين في السطور، وما وراء السطور.

وأول ما يلفت نظر الناقد الدارس لأدب محمد الفايز، أنه شاعر غير عادي، شاعر له قاموسه اللغوي ومعجمه الشعري الخاص به، ويمتزج هذا برؤية فلسفية وكونية للحياة، تؤكد مواقفه الثابتة من أجل تطهير الأرض من كل أشكال الفساد والاستبداد البشري، ونزوع الإنسان نحو الحروب وسفك الدماء، وتكون حدائق الشعر التي يبدعها معادلاً موضوعياً لخرائط البرق، ويسهم هذا في صياغة رؤية الفايز للإنسان والكون معاً؛ بحيث تغدو الأرض هي الوجه الآخر للإنسا ن وأفكاره ومبادئه:

وللأرض كالإنسان روحٌ يحسُها

أناسٌ لهم منها هوى ونوازعُ

وما هذه الشطآن إلا هياكل

وما هذه الآفاق إلا صوامعُ

كأن قتاد البر منكم أصوله

وفي الماء أنتم طحلب وقواقعُ

ثم يمضي الشاعر في انتقاد الإنسان المدجن والمشوه، والذي أفسده الخضوع والخنوع، ليؤكد أن الأشجار لا ترفعها وتقويها إلا جذورها،والأنهار إن هي إلا المنابع، وما أشبه بني البشر بالأشجار والأنهار:

إذا رُوضت أقدامُكم وظهوركم

أبت فيكم أن تستقيم الأضالعُ

تهاوت بكم أحلامكم وتخاذلت

سواعدكم أن تحتذيها الأصابعُ

لكم ألسنٌ لا تقتدي بقرائحٍ

وفيكم نفوس أنكرتها الشرائعُ

وقد تجمع الأفكارُ كلَّ مشـــتت

وليس لأخلاقٍ تناكرن جامعُ

ولن يرفعَ الأشـجارَ إلا جذورُها

كذلك ما الأنهار إلا المنابـعُ

الأنهار والمنابع / ص ٢٣

ونجد هذا المنحى الفلسفي الكوني يتعمق ويتأصل في قصيدته اللافتة للنظر " الأرض ذلك الجسد القديم "، حين يجعل الأرض والجسد الآدمي وجهان لعملة واحدة، وقد يكون الفايز مسبوقاً في هذه الرؤية الفلسفية؛ فالمعري على سبيل الذكر لا الحصر، كان قد أشار إلى هذه الثنائية في قصيدته " الدالية " الذائعة الصيت:

صاح هذي قبورنا تملأ الرحب

فأين القبور من عهد عاد؟

خفف الوطء ما أظن أديـم الأر

ض إلا من هذه الأجساد

سر إن اسطعت في الهواء رويدا

لا اختيالاً على رفات العباد

ولكن محمد الفايز يمزج بين الأرض والإنسان، بحيث يتماهى كل منهما في الآخر، في تشكيل فني فلسفي يستعصي على التوصيف والتصنيف، فيغدو الكون صدى لأفكار الإنسان ورؤاه وتطلعاته:

كأنها جســـــد ينمو فإن قصرت

ثيابه يرتد أخرى ويريهـا

والناس في الأرض أزياء لها، ولكم

ألغت ثياباً عليها لا تغطيها

كأنما الكون أفكار تفســـــرها

حالاته يتبنَــاها ويلغيها

وينتقل لإدانة أنانية الإنسان الطاغية، بحيث لو ملك الإنسان الشمس لتحكم بها وبشروقها، فصارت لا تبزغ إلا بأمره ومشيئته:

لو يملك الناس هذي الشمس ما بزغت

أو النجوم لفرت من لياليهـا

يا ربوة خسـفوا خســـفاً قرارتها

وطشـروا عالماً ينمو بواديها

جاء المخاض لأرض طالما عقمت

حيناً من الدهر فاهتزت نواحيها

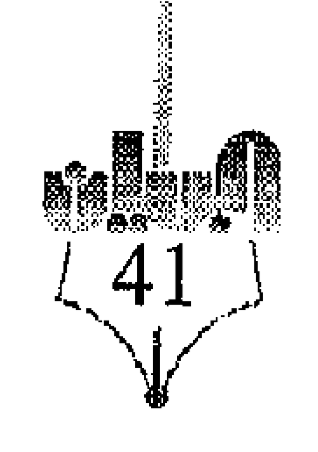
يرتادها قانص حتى إذا امتـــلأت

شـباكه أسـقطته في مهاديها

ص ٢٦ / ٢٧

وللفايز موقف استراتيجي من الحرب، لا يتبدل ولا يتغير، فهو يدينها ويرفضها جملة وتفصيلاً، يندد بصناعها وزبانيتها، ونارها التي تلتهم الأخضر واليابس، وهو هنا يقصد الحرب الأهلية، والتي يكون الجميع خاسراً فيها، وما قصائده التي نقع عليها في هذا الديوان، إلا تعميق لرؤاه التي أكدها في آخر ديوان أصدره في حياته، وكان بعنوان " تسقط الحرب " ١٩٨٩.

ونعثر هنا في " خرائط البرق " على قصيدتين متتاليتين، تتكاملان فيما



بينهما، بحيث تشكلان نصاً واحداً: " الحرب وحطام الأشجار" و " الحرب وحطام العواصم "، إن الحرب الأهلية وجه آخر للموت والفناء والدمار، يلتهم خضرة الأشجار وزهورها، كما يلتهم البشر والحجر والبلاد:

مررت بالأرز فاستلقيت من غضب

على جذوع يبيسات وأحجار

يحوم " حسونه " فيه على جثث

من الطيور على أنصاف أشجار

فقلت جذت أياد أو أصابعها

تلك التي هدمت بيتاً " لعشتار"

إن يكرهوكم على حرب فإنهم

يا طالما زحزحوا من ملك جبار

وقايضوا الحرب بالتقوى فما ربحت

فأردفوها بشر غير أشرار

الحرب وحطام الأشجار /ص ٣١

إن الحرب تحذف العواصم والناس باسم الأضداد، وتستنفر الزمان والمكان الذي لا يرحم، ولا يبقي ولا يذر:

حذفوك بالأضداد ثم تقحموا

واستنفروا الزمن الذي لا يرحم

وتقمصوا الأشياء وانتشروا بها

وتجهّموا فإذا بها تتجهم

رفعوا العواصم ثم دسّوا تحتها

زلزالها، ولكل خسف موسم

ومشوه طُمست خرائط وجهه

فكأنه ينهار أويتقسم

ثم يبث الفايز أشواقه وحبه للبنان الشقيق، الذي طالما اكتوى بنار تلك الحروب البغيضة:

لبنان إني هائم بك عاشق

حيث اتجهت وحيث كنت ومغرم

أتقمص الأسرار ثم أحيلها

شوقاً يناغي شوقكم ويسلّم

الحرب وحطام العواصم/ص ٣٤

ومن الرموز التي تشغل بال الشاعر، وتلح عليه إلحاحاً كبيراً، رمز " سلمى "، حتى ليذكر هذا الرمز في العديد من قصائده ، وكأن سلمى هنا معادل موضوعي للطهر والبراءة التي يقدر لها أن تقف في مواجهة الذئاب والطواغيت:

لقد هجمت على " سلمى " الذئاب

تزجّ بها المالك والشتعاب

* * *

فهل يبكي الهوى أيام " سلمى "

وقد ذهبت كما ذهب الشباب

* * *

رأيت بها " سليمى " حين شعت

جوانبها كما التهب الشهاب

* * *

فمالي والهوى من بعد " سلمى "

يقاضيني، وكل هوى سراب

الذئاب ونوافذ القرميد /ص ٢٤

ودار سلمى هي أرض البراءة والطهارة، تنام وتصحو على ضفاف الأنهار، وتزينها نجوم السماء:

ودارا " لسلمى " في الضفاف، وغرفةً

على السطح فيها من إشارات نجمة

* * *

فلم يبق من" سلمى" سوى ما أحسه

بأخرى ولا من دارها غير رمة

كأني أراهم / ص ٢٨

ولا يقف الأمر عند رمز سلمى، بل يتنامى نحو استحضار رموز أدبية ساطعة في سماء شعرنا العربي،فحين تضيق الدنيا بالشاعر، وتضغط قلبه الرهيف مصائب الزمان، يلوذ برموز عمالقة الشعر، من مثل أبي العلاء المعري، والمتنبي / أحمد بن الحسين، مستعيراً معاناتهم الإنسانية والإبداعية:

وربما غنّوا بأبيات من

يكتبها وقلبه ينحب

مات " أبو العلاء " في سجنه

ونوره مشى به الموكب

و" أحمد " هام على وجهه

في سبسب من خلفه سبسب

النبض المختفي / ص ٢٠

والشاعر الفايز مسكون بالعروبة وعشق الأرض العربية، لأنها امتداد طبيعي لمحبوبته الغالية " الكويت "، ولهذا لا يكتفي ببث " بيروت " حبه وأشواقه، بل يبسط هواه لكل العواصم العربية، ونرى ذلك جلياً في قصيدته " عينان من دمشق" :

إذا التهبت عيناك من لاهب الهوى

وأبرق في أنحاء أطرافك البرق

رأيتُ كنوزاً لم أكن قد رأيتها

وقلت وقد آمنت إن الهوى رزق

وقلتِ بأن الصيف في الشام ظله

رحيب وفيها للمنى جانبٌ طلق

إذا التبست أجواؤنا أو تعكرت

نعيشك عشقاً، ربما يهتدي العشق

مخاض قرون مارست كل جانب

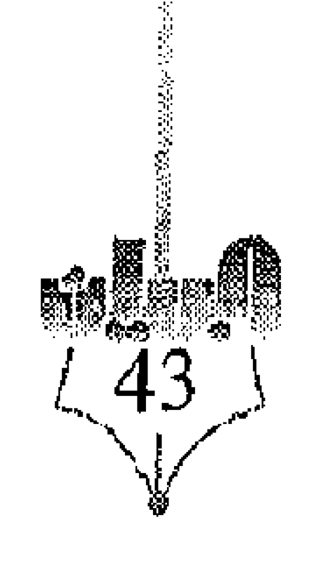
من الشرق أو في الشام قد سكن الشرق

ص / ٣٨

ومن هذا المنظار والرؤية العربية النقية والأصيلة، والتي لا تشوبها شائبة، يرى الشاعر الفايز أن الغزو الذي وقع على وطنه الحبيب، ما هو إلا امتداد للغزو الآثم الذي وقع على القدس، بل فلسطين كلها، إن الغزو والشر منذ الأزل - هما وجهان لعملة واحدة، وإن تبدلت أقنعة الشر، فإن الوجوه القبيحة تبقى هي هي لا تتبدل أبدا . وهذا ما نراه بوضوح في قصيدة " القدس وحطام الحجارة ":

يا قدس إن حياة الناس مذ وجدت

غزو يبرره من ظافر ظفرُ



تجمّع الشــر من شتى مخابئه
كما تجمع في المرجومة الحجر
والشـر يأخذ في شتى مراحله
أزياءَه، وله ألوانُه الأخــر

ويندد الشاعر بدعاوى اليهود الباطلة وأكاذيبهم المفضوحة عبر التاريخ، ليقول:

كانوا على عهد "موسى" عاكفين على
ضلالهم ثم هاموا بعدما اندحروا
صاروا ذريعة غزو مشوهٍ ، دولٌ
قد غررتهم بدعواهم وما شعروا
هيهات ما دخلوها منذ أن عزفـوا
عن الدخول ولا حجّوا ولا اعتمروا
لكنهم صنعوا منها شــعائرهم
وما لديهـم بها علـم ولا خبــر
غزو يســانده غزو يجيء بــه
دم خبيــث حواه هيكل نخـــر

ص ٤٦ ـ ٤٧

في متاهات الحب والغزل

يحتل شعر الحب المساحة الأكبر في الجزء الثاني من الديوان، والفايز عفيف في غزله، رقيق في حبه، حنون وعفوي في مشاعره، وتمتزج الطبيعة بكل مفرداتها وتفاصيلها الجميلة بالغزل عنده، وهذا شكل راق من أشكال الغزل في شعرنا العربي. يقول الشاعر:

تصير العيون الشُهلُ زرقا إذا رنت
مع العشق إن الزرق أولها شــهلُ
كأن رموز الشــرق من مبرقاتها
وإلا ففيها من منابعــه أصـــل
تحدثني عن أرضـها وجبالــها
وما عصرته والذي يبتني النحـل
إذا جلست غنت عصافير جسمها
وأُطلق شَــعر خلته فوقها يتلـو
وفيه حراك من حراك مفاصـل
وفيها ارتخاء مثل ما ينعس الطفل

ص / ٦٢

وحين يتغزل الفايز بمحبوبته، فإنه ينثر عطر الأزهار في كل الاتجاهات، فيفوح المسك والعنبر، والفل والريحان، وكأن القصيدة عنده قارورة عطر، تفوح من بين ثناياها أطايب العطور:

تقول عيونهـــا ما لا تقول
وأسمع صمتها لما يطول
فيأرج عنبر ويفوح مــسك
وريحان ويدفق زنجبيـل
تجمع كل عطر في شـــذاها
وليس لعطرها أبدا مثيل
يميل لها الهوى من حيث مالت
وتقفوها النوازع والميول
لها أبدا حضور حين تنـــأى
وتأتي مثلما نضجت حقول

ص/ ٦٤

ويمكننا القول إن الفايز لا

يغامر كثيراً في الغزل؛ فيبقى يدور في فلك التقليديين، وصورهم وأخيلتهم، ومشاهد الغزل لديه وتشكيل المحبوبة لا يتعدى . في الأعم الأغلب . تشكيلات القدماء؛ فالمحبوبة " سلمى "، وطيف المحبوبة يزور الحبيب، فيحرمه لذيذ المنام، وحين تخطر المحبوبة يفوح المسك والزعفران.

والشاعر يخاطب صديقيه طالبا منهما المواساةوالمساعدة.... إلى آخر هذه الأجواء المألوفة في موروثنا الشعري:

أقول لصاحبيّ وقد دعاني

هوى " سلمى " بماذا تأمراني

هوىً ما كنت أحسبني أراه

وقد مرت سنون لا يراني

سوى طيف يعاودني إذا ما

خلوت وقد غشاني ما غشاني

وخلت كأنني أصغي إليه

كما يصغي المعاني للمعاني

وخلت كأنني استنشقت مسكاً

تضوع أو نثارة زعفران

ص٧٠

ولكن الشاعر الفايز لا يستطيع، في بعض الأحيان فكاكاً من مؤثرات عصره الحديث، فتترك مفردات الحضارة والحداثة بصماتها في ثنايا القصيدة، ويأخذ الغزل بصمات خليجية عصرية واضحة الملامح:

لولا الحضارة قلت من وحشِ الفلا

لما برزن بأعين وخدود

يا خيمة في الرمل تزهر عندما

يأتي الربيع بلطفه المعهود

وتسيح في الخلجان فوق زوارق

منضودة ببهائها المنضود

غرّاء تقفوها النوارس مثلما

يأوي لها في البر كل طريد

ص ٧٤

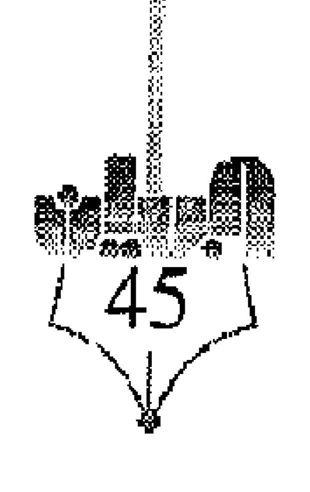
والشاعر في قصيدته الهامة " الأصوات والإشارات " يفلح في الخروج من إطار المألوف نحو اللامألوف، ويغامر إذ يفلسف عالم الحب والغزل، وينتقي الفايز لقصيدته بنية تعتمد أساساً على تخريب لغوي جميل ومدروس، وهو ما يميز قاموسه الشعري عبر ما يقارب اثني عشر ديواناً، وعطاء إبداعي امتد على ثلاثة عقود ملأ فيها الفايز الدنيا وشغل الناس. وهاهو الشاعر يعاتب محبوبته، وينتقد سلوكها بقوله:

تمانعين وفي عينيك إذعان

وتكتمين وفي فحواك إعلان

تناقضت فيك حالات وباطنها

فكيف يصبح إنسانين إنسان



ثـم ينتقل الشـاعـر إلـى مغامرته اللغويـة المشـروعـة والـلافـتـة للنظر، فيقول:

محاصرون فلا آفاقنا اتسعت

و لا تزحزح رغم الرجم شيطان

وماكثون كأشجار الرمال لها

ضيفان ما برحا نملٌ وغربـان

باض الحمام على أقفال كهفهم

ولا يزالون فيه حيثما كانــوا

ويختتم الشاعر قصيدته المطولة جداً، والتي امتدت عبر خمسة وستين بيتـاً، ولعلهـا الـقـصـيـدة الـطـول في الـديـوان، يختتمها مصـورا اعتصامه بالصمت والحزن، فيقول:

ألوذ بالصمت أحيانا وتغلبنـــي

صبابتي حين تلقاني وألقاها

حتى العصافير كانت من هوايتنا

نختار أجملها لونا وأشجاها

كان الهوى عندما كانت ففرقنـا

دهر أمال صباباتي وألواها

الأصوات والإشارات ص ١٠٢ ـ ١٠٨

ويختتم الشـاعـر ديـوانـه بقصيدة بعنوان " صارية "، والجميل أنه يستعير عالم هذه القصيدة من الواقع، الذي يعيشه بأدق تفاصيله وأجملها، فنرى المرأة بحليها وخمارها وأساورها، تهتز فيرتج القلب الرهيف من أركـانـه، بل وينخلع من مكمنه. يقول الشاعر:

تضيء حليـهـا تحت القنــاع

بهالات شهـيـات الـشـعــاع

و أحسبها تخلت عن ثـيـاب

و إن كـــانـت بـأردية وســاع

تدير أســاوراً فيـدور فيــها

حديث لا يســمـع بالــسمـاع

* * *

أبت أن يســــتقرّ لها نقاب

على وضـــع ففيها كالنــــزاع

وتأوي للســـكون إذا أطلت

بقامتها كصارية الشــــراع

لمحـة عن الشاعر " محمد الفايز "

- ولـد الشـاعـر محمد فـايـز العلي في الكويت عام ١٩٣٨.
- تعلم القراءة والكتابة في بداية حياته في مدارس الكتّاب.
- عمل "تبّابا" في إحدى سفن الغوص على اللؤلؤ، فعايش حياة البحر بكل قسوتها وأهوالها.
- في عـام ١٩٥٠ عـمـل مـحـاسـبـا بـرتـب محدود لدى بعض التجار.
- في عام ١٩٥٧ عمل في دائرة الكهرباء والماء قارئا لعدادات الكهرباء.
- في عام ١٩٦٠ عمل في إذاعة الكويت مراقبا للنصوص الأدبية،ومراقبا للنصوص التمثيلية في التلفزيون، كما عمل محررا في مجلة الكويت،

. في عام ١٩٦٢ صدر له أول ديوان شعري بعنوان " مذكرات بحّار "،وقد صدر الديوان باسم مستعار اختره الفايز لنفسه، وهو " سيزيف "، وقد قامت إذاعة وتلفزيون الكويت بإذاعة هذا الديوان، في برنامج خصص لهذا الغرض، كما ترجم هذا الديوان إلى اللغة الفرنسية.

. ألّف العديد من القصص، وتم نشرها في الصحف والمجلات الكويتية، خلال الفترة من ١٩٦٠ . ١٩٦٧.

. حاز على شهادة الإبداع الشعري من مؤسسة جائزة "عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري" والتي أقيمت في القاهرة، وقد نال الشاعر المركز الأول.

.توفي الشاعر. يرحمه الله. مساء الجمعة ١ / مارس / ١٩٩١.

دواوينه الشعرية *

. مذكرات بحّار، وقد صدر في طبعتين عام / ١٩٦٢.

. النور من الداخل، عام / ١٩٦٤.

. الطين والشمس، عام/ ١٩٧٠.

. رسوم النغم المفكر،/ ١٩٧٣.

. بقايا الألواح،/ ١٩٨٠.

. ذاكرة الآفاق،/ ١٩٨١.

. لبنان والنوحي الأخرى،/ ١٩٨١.

. حداء الهودج، عام / ١٩٨٢.

. خلاخيل الفيروز، عام ١٩٨٤ ز

. المجموعة الشعرية الكاملة، عام ١٩٨٦.

. تسقط الحرب، عام / ١٩٨٩.

. خرائط البرق. وقد صدر بعد وفاة الشاعر. في عام / ١٩٩٨.

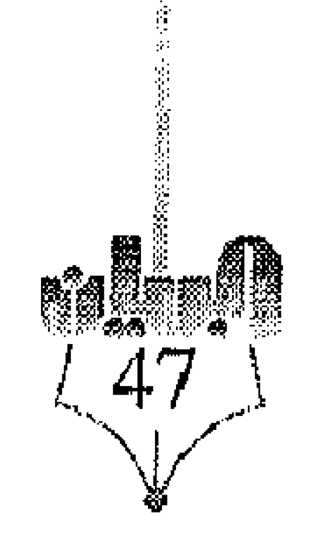
. وهناك ديوان قيد الطباعة و النشر، وهو بعنوان " كتابات فوق الألواح القديمة ".

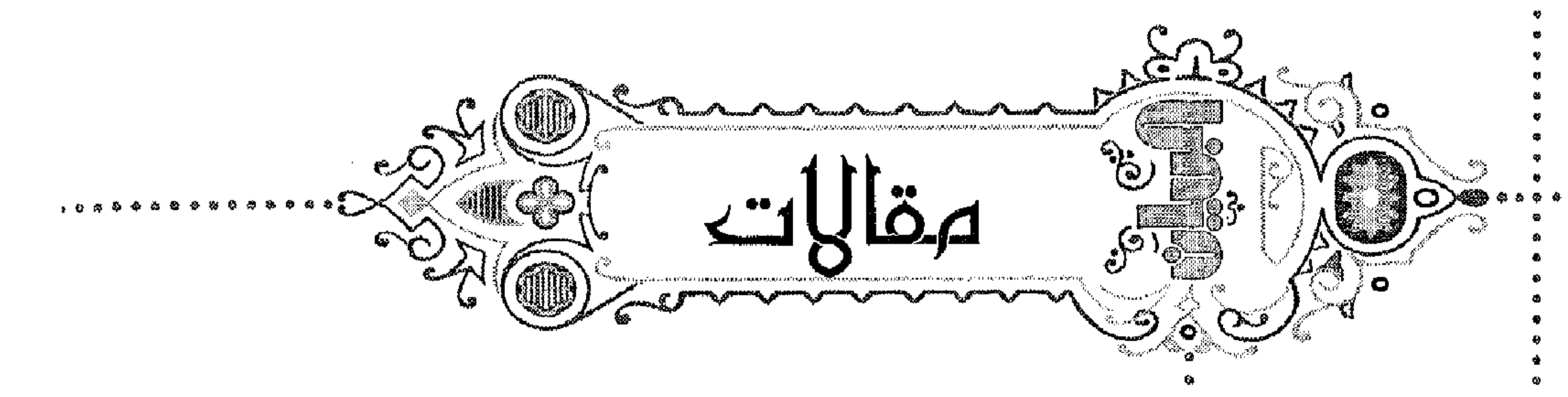
مراجع البحث *

ديوان: خرائط البرق / محمد الفايز.

أدباء وأديبات الكويت / ليلى محمد صالح / ١٩٩٦.







شاعران وكتاب
"شعر البحتري" للدكتور خليفة الوقيان

بقلم: د. نسيمة راشد الغيث
(الكويت)

في تجربة الدكتور الباحث خليفة الوقيان جوانب تستحق التأمل، وليس أهمها أنه جمع بين اللقب العلمي وما يحتاج من تفرغ للبحث وموضوعية ومنهجية صارمة في التنقيب والتحرير، وبين الإبداع الشعري.

وهذه دواوينه المتعاقبه تدل على الغزارة والجودة معاً، وتدل على تفاعله مع الهمّ العام وعنايته بوجدانه الخاص ومشاعره الذاتية، دون أن يستهلكه وتر واحد، أو تشغله ذاته عن واقع العالم من حوله. هذه بعض جوانب تستحق أن يفرد لها حديث خاص، أما ما آثرت أن أضعه تحت الضوء في هذه المقالة القصيرة فإنه يستند إلى هذه الثنائية ذاتها: الجمع بين البحث والإبداع، والثنائية الأخرى: الجمع بين الذاتي والموضوعي في ممارساته الشعرية. وهناك ثنائيات أخرى يصعب إغفالها، حتى ليمكن أن نرى النشاط الفكري والإبداعي للدكتور الشاعر يتشكل في سلسلة من الثنائيات، كأن تكون دراسته للحصول على درجة الماجستير في النقد الحديث، وموضوعها "القضية القومية في الشعر الكويتي"، وأن تكون أطروحته للدكتوراه في النقد القديم عن " شعر البحتري": فهناك: قضية + معاصرة، وهنا: ذات + قديمة. ولعل هذا المنحنى في

هل استطاع خليفة الوقيان - حقاً - أن يلتزم بحدود عالم البحتري، فيرسم صورته من مخبرته، كما تمنى المقالح الفرنسي؟ أم أنه - بين حين وآخر- كان يرسل بعض الومضات التي تدل على الشاعر خليفة الوقيان أكثر مما تدل على الشاعر البحتري الذي أنتج هذه الومضات؟

اختيارات الدكتور يدل على اعتدال منهجه، ومرونة فكره، ورغبته في الكشف بعيداً عن الأقوال الجاهزة والأفكار المتعصبة. إن الشاعر الذي بدأ رحلته مع البحث العلمي منطلقاً بالقضية القومية بكل ما تثير من أنواع الحساسية وإشكالات النقد الفني حين يبدأ من "قضية"، هو نفسه الذي لا يتردد في مصاحبة البحتري، وهو شاعر مقلق - من الوجهة القومية خاصة - ولم يستطع الدكتور خليفة الوقيان بحسّه القومي المعروف أن "يعدِّيَ عن ذا"، فقد استوقفه ما سماه "المنزع الفارسي" عند الشاعر العربي، كما استوقف باحثين آخرين أشار إليهم(شعر البحتري ص٥٠) في ذكر البيتين من السينية الشهيرة:

حلل لم تكن كأطلال سعدى

في قفار من البسابسِ ملس

ومساع لولا المحاباة مني

لم تطقها مسعاة عنس وعبس

ولكن شاعرنا الكويتي لا يضاهى بآخرين فيما يتصل بالقضية القومية، ومع هذا لم يكن إلا منصفاً موضوعياً إلى أقصى حد في تحليل شخصية البحتري ودراسة شعره دراسة فنية. بل إننا يمكن أن نشير إلى جوانب خاصة تميزت بها دراسة الدكتور خليفة، ولعل منطلق هذا التميز ما سبق المتنبي إلى الإشارة إليه وتداولته الأجيال (وقد يصبح مثاراً للاختلاف ولكنه يبقى مهماً جداً) فقد ذكروا أقوالاً "نقدية" جرت في مجلس سيف الدولة، حين أنشد المتنبي في مدحته مخاطباً الأمير؛ أو مصوراً بطولته في القتال :

وقفت وما في الموت شك لواقف

كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمرّ بك الأبطال كلمى هزيمة

ووجهك وضاح وثغرك باسم

تقول رواية "العكبري" في شرحه لديوان المتنبي أن سيف الدولة نفسه كان صاحب التعقيب على البيتين السابقين، إذ رأى أن يطبق عجز الأول على الثاني، والثاني على الأول!! فقال له أبو الطيب: "أدام الله عز مولانا، إن صح أن الذي استدرك هذا على امرئ القيس أعلم بالشعر منه، فقد أخطأ امرؤ القيس، وأخطأت أنا، ومولانا يعرف أن البزاز لا يعرف الثوب معرفة

الحائك، لأن البزاز يعرف جملته، والحائك يعرف جملته وتفصيله، لأنه أخرجه من الغزلية إلى الثوبية".

هذه قضية مثيرة وشائكة، ويصعب التسليم بها وكأنها قاعدة، إذ تقوم على افتراض أن الشاعر أكثر معرفة بأسرار صناعة الشعر من الناقد، لأن الشاعر يمارس الشعر، يملك غريزة صناعته، وليس مثل الناقد الذي قصاراه أن يحفظ أمثلته ويعرف عناصره، فكأن الشاعر يملك الخبرة الجوانية، في حين يظل الناقد الذي لا يمارس الإبداع في حدود الخبرة المعرفية القائمة على التحصيل. وهذا أمر يمكن ردّه، كما أن عبارة للمتنبي نفسه تتضمن – إن صحّت نسبتها إليه – جانباً مهماً من الردّ المحتمل، إذ كان الناس يسألون المتنبي عن بعض أسرار شعره، فكان يحيلهم إلى ابن جني (أبو الفتح صاحب الخصائص، وله كتاب كان مخطوطا عن شعر المتنبي سماه: الفَسْر) وكان المتنبي يقول: "ابن جني أعلم بشعري منّي". وكان ابن جني لغوياً ناقداً، ولم يكن شاعراً. إن موقف خليفة الوقيان من الشعر ونقده – من خلال علاقته بشعر البحتري – أقرب ما يكون إلى موقف المتنبي حين يجعل خبرة الشاعر فوق خبرة الناقد، ولكنه – مع هذا – لا يستغني عن الناقد، وذلك – مثلا – حين لا يوافق على مبدأ الربط بين البحر الشعري وموضوع القصيدة، وهو القول الذي مال إليه الدكتور عبدالله الطيب في كتابه الشهير "المرشد إلى فهم أشعار العرب"؛ إذ رأى الدكتور الطيب أن موسيقا البحر ذات مردود ينعكس على المعنى والعاطفة في القصيدة، من ثم أطلق على بعض البحور صفة الشهوانية، وعلى بعض آخر صفة الملاخوليا، أو الجدية والرصانة ..إلخ . وهو مالم يوافق عليه الدكتور الوقيان، بعد عرض شبه مفصل يقول: "ونخلص مما تقدم إلى أن في الشعر صنعة خفية، نتذوق طعمها، ونحس بنكهتها، ولكنا لا نملك وسيلة تشخيصها وتلمّس عناصرها وفقاً لأسس محددة، يمكن أن تطّرد وتعدّ قاعد ثابتة" (شعر البحتري-ص٢١٨) فهل يحق لنا أن "نتمادى" في تفتيق مرامي هذا القول الذي يصدر عن شاعر بالفطرة، وناقد بالخبرة، فنزعم أنه يرى في الشاعر "إنساناً متخطفاً" يخضع لمؤثرات لا يدرك مأتاها، تُملى عليه .. فيكتب، دون أن يفاضل بين البحور، أو يختار، وإنما هو هاتف، أو "وارد" – حسب تعبير صلاح عبدالصبور في سيرته الجميلة :"حياتي في الشعر"؟

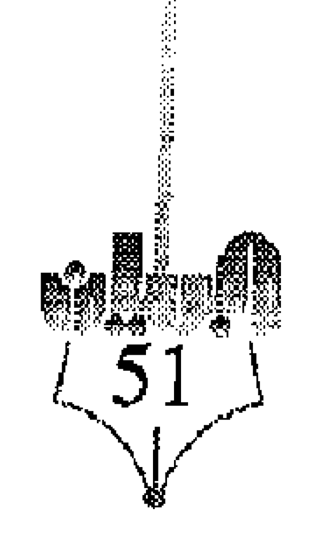
إن الدراسة التي نحن بصدد الاقتراب منها – عن شعر البحتري – تحقق التوازن بين نوازع الشاعر ولماحية الناقد، وكما يبدو من تفاصيل الدراسة، فإن الدكتور خليفة لم يؤثر شعر البحتري بدراسته لشدة إعجابه

بـه، هـذا الإعـجـاب الجـارف الـذي يستولي عادة على طلاب الدراسات العليا تجاه ما يختارون من موضوعات، وبالمقابل: فإنه لم يختره لأنه يجد فيه هدفا سهلاً أو قريباً لتحقيق نتائج وتصيّد مآخذ يمكن أن تمنح البحث سمته الأكاديمي، وإنما اختاره لأسباب موضوعية خالصة أو شبه خالصة، لا تشف عن هوى الإعجاب أو الرفض، قدر ما تشف عن رغبة الغوص والدرس وحرية التذوق، ولعل قدراً من حاسة العدل ورغبة الإنصاف قد مازجت هذا كله، إذ لاحظ أن البحتري – على الرغم من شهرته الذائعة – لم ينل من اهتمام الباحثين ما يستحق، وقد أقر القدماء بهذا التقصير فقالوا إنه لم يلق الاهتمام الذي يليق بمنزلته. أما الدكتور الوقيان فيجمل منهجه في عبارة دالة :"ليس أصدق من آثار الشاعر مرشداً للدخول إلى نفسه والتجول في عقله" (شعر البحتري-ص٦٦) وهذا تقريباً مذهب الناقد الفرنسي سانت بوف، الذي يجمله محمد غنيمي هلال في كتابه المؤسس :"الأدب المقارن" بقوله: "وظيفة النقد الأدبي عند سانت بوف هي النفاذ إلى ذات المؤلف، لتستشف روحه من وراء عباراته، بحيث يفهمه قراؤه، وفي ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب، أو كما يقول هو "يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذي يراد رسمه به".(الأدب المقارن – ص٤٤).

ولكن: هل استطاع خليفة الوقيان – حقاً – أن يلتزم بحدود عالم البحتري، فيرسم صورته من محبرته، كما تمنى المقارن الفرنسي؟ أم أنه – بين حين وآخر- كان يرسل بعض الومضات التي تدل على الشاعر خليفة الوقيان أكثر مما تدل على الشاعر البحتري الذي أنتج هذه الومضات؟ لنتأمل هذا النموذج من شعر البحتري – الذي ليس في استطاعته أن يتبرأ منه – ولنتأمل ثانية السياق الذي وضعه له الباحث خليفة الوقيان، وليس في استطاعته أن يتنكر له:"

"العنوان الرئيس هو نسق قصيدة المدح أو نظامها أو مراحلها عند البحتري (ص١٤٦) وأنه ابتدأ بمدح شعره والفخر بنفسه في ثنايا قصائده المادحة، ويرى الباحث بحق أن البحتري هو الذي اشترع هذه الطريقة فقلده المتنبي. ولكنْ بقي في الأمر شيء، أو بقي في النفس شيء، فالبحتري لم يكن يكتفي بالفخر وامتداح شعره، وإنما يهجو خصومه ومن لايقدرون إبداعه، وهو مقبل على ممدوحه !! كأن يتوجه بمدحته إلى عليّ بن مرّ الطائي، فيزري من شأن أقوام آخرين:

لم يبق من جلّ هذا الناس باقية
ينالها الفهم إلاّ هذه الصورُ
بخل وجهم وحسب المرء واحدة
من يَنْ حتى يعفّى خلفه الأثـرُ



إذا محاسني اللائي أُدلُّ بها

كانت ذنوبي ، فقل لي كيف اعتذرُ؟

أهز بالشعر أقواما ذوي وَسَنٍ

في الجهل لو ضربوا بالسيف ما شعروا

عليَّ نحت القوافي من مقاطعها

وما عليّ إذا لم تفهم البقرُ

لا خلاف على أن هذه الأبيات من شعر البحتري، وكانت جديرة، وكنا نراها جديرة بأن تثير قضية فنية عن فضاء القصيدة المادحة، وسياقاتها، وما يناسبها وما لا يناسبها، ولكن الباحث لم يتطرق إلى شيء من هذا، مكتفياً بإيراد هذه الأبيات، مع تعليق مختصر عن رغبة البحتري في هجاء من لا يقدرون شعره! وهنا يكشف التفاوت السياقي بين الشعر والتعليق عليه، أو ما يمكن أن يثير من أسئلة الفن الشعري، يمكن أن يدل على ما في الرغبة الباطنة - لدى الباحث- من تسجيل هذا المعنى، الذي يؤكد على يأس الشاعر من الناس، وأنهم لا يريدون أن يفهموا، فقد أصابتهم البلادة والفدامة بالجمود، ولم يعد يُجدي معهم شعر أو نثر .. ولكن ماذا باستطاعة الشاعر أن يفعل بعد أن يقول كلمته؟! وإلى أي مدى يعبر هذا المثال عن رغبة دفينة لدى الباحث؟! لكنه، وهو الرجل المهذب دمث الخلق الذي نعرفه، الذي يعيش زمان البلادة والفدامة والجهالة، لايستطيع أن يوجه مثل هذه العبارات إلى "الناس"، فاتخذ من دراسته في شعر البحتري "قناعا"، لعل الحديث يبدو أقل إهانة أو جرحا للمشاعر العامة، من منطلق أن القائل قد مضى زمانه، وأن المخاطبين قد صاروا تراباً في التراب !!

ومهما يكن من أمر فإن هذه "الملتقطات" المقتطفة أو المقتطعة من السياق لِتَدُلَّ على نوازع الباحث تبدو قليلة، بل نادرة، وهذا ما يؤكد على موضوعية الدراسة ووفاء التحليل.

وإذا حق لنا أن نستعيد كلمة المتنبي عن خبرة الشاعر واختلافها عن خبرة الناقد، إذ يعلم جملة الشعر وتفاصيله، أو تفاريقه، كما جاء في رواية أخرى، فإننا نستطيع أن نلمس آثار هذه الخبرة الجوانية في دراسة الوقيان لشعر البحتري في مواضع عديدة، يصعب أن نتعقبها، وقد يستوجب الأمر أن نشير إلى بعض من أمثلتها لنرى عن قرب ذوق الشاعر، وخبرته القائمة على الممارسة ومعاناة الإبداع، وهي تصف المواقف أو تُفَصّل فيها.

فمثلا حين يتدبر ما حكاه الصولي عن قوله حين مدح أبا سعيد الثغري:

يرمون خالقهم بأقبح فعلهم

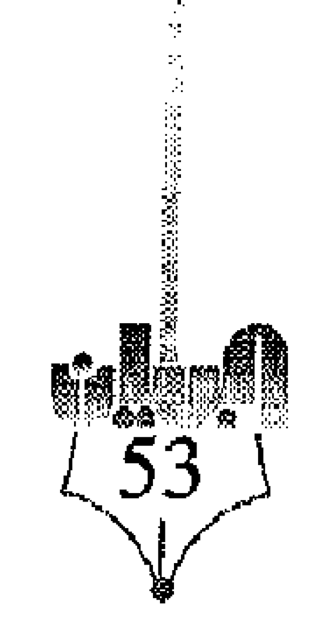
ويحرفون كلامه المخلوقا

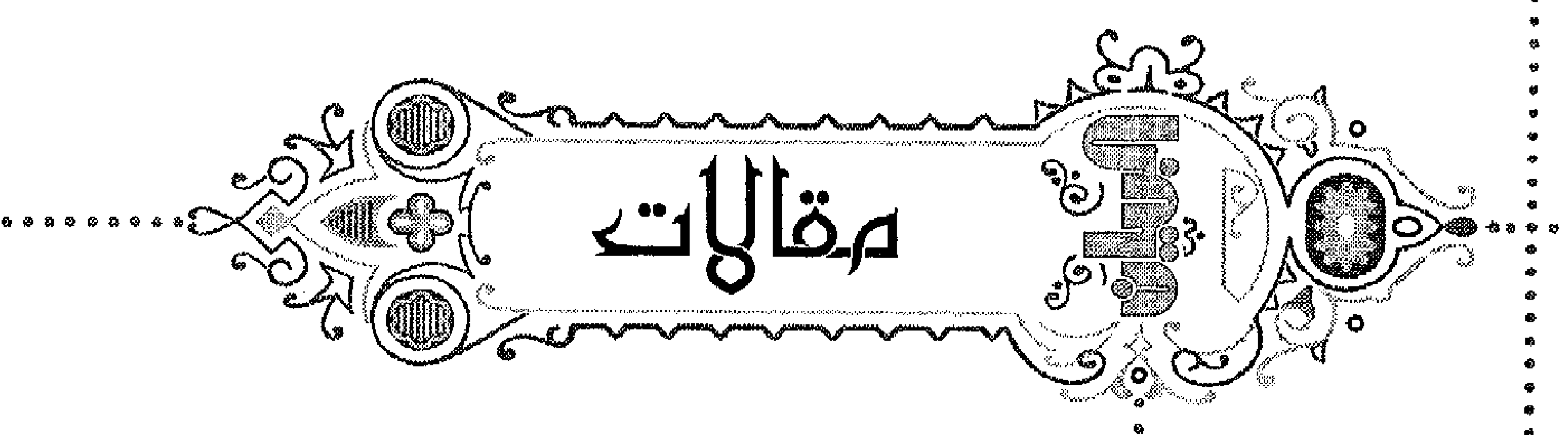
هكذا تزعم الرواية، ولكن الشطر المشكلة "يحرفون كلامه المخلوق" يقحم البحتري في قضية شائكة لا ناقة له

فيها ولا جمل. وقد وُجدَت رواية أخرى لذاك الشطر، وهي: "ويحرفون كلامه المنسوقا" !! إن الباحث خليفة الوقيان مع هذه الرواية الثانية (المنسوقا) ليس لكي يبرئ البحتري من أن يكون طرفا في قضية خلق القرآن، وإنما لأن شعر البحتري، معجمه وسليقته ونزعته الجمالية، تؤكد كلها أن (المنسوقا) هي اللفظة المناسبة، إذ هناك مقابلة بين قوله "يحرفون" وقوله: "المنسوقا" وبإمكان من أَلِفَ صياغة البحتري، وأدرك كنه صنعته، أن يتبيّن الفرق الدقيق بين الروايتين، وأن الثانية منهما أكثر قربا من روح البحتري (ص٤٦).

هذا مثال واحد، يدل على فطنة وبصيرة، امتزجت فيهما روح الشاعر الصادق، ودراية الناقد الموضوعي، لتصنع هذا الأثر الجميل تحت عنوان: "شعر البحتري".







البحث عن آفاق أرحب
عولمة الثقافة في نقد د. مرسل العجمي

بقلم : عبد التواب محمد عبد التواب
(الكويت)

لا شك أن د.مرسل العجمي يعتبر من أبرز ناقدي العصر، لما تتميز به تحليلاته الواضحة ومنهجه الجاد، وقدرته على رصد التطور السردي من خلال رؤية متفردة وصياغات جديدة ولوحات فنية رائعة. ولو حاولنا اليوم أن نبحث في مرسل العجمي من خلال كتابه (البحث عن آفاق أرحب -مختارات من القصة الكويتية المعاصرة) هذا الكتاب الذي صدر من سلسلة كتاب العربي رقم "٧١" الذي يصدر عن مجلة العربي لتشابكت أمامنا الطرق ولن نستطيع أن نبلغ حدود عالمه النقدي. فهو ظاهرة إبداعية "نقدية" سبق الكثيرين في فنّه المعاصر بالمزج بين رؤى أصيلة ورؤى حداثية وما بعد حداثية تبدأ من فك شيفرات النص وقدرته على إثارة الدهشة لدى المتلقي.

والباحث عن آفاق أرحب لدى د. مرسل العجمي في كتابه يجده حالة ممتدة من الشحن والعطاء، بطارية ذات قوة تيار جبارة قادرة دوماً على شحن ذاتها بكل ما يتصل بمحيطها، يقضي بين الكتاب والمراجع القديمة والحديثة العربية والأجنبية ساعات طويلة لا يسأم ولا يملّ لاصطياد جواهرها ويتحول كل ذلك إلى حركة وحيوية ونور ساطع في

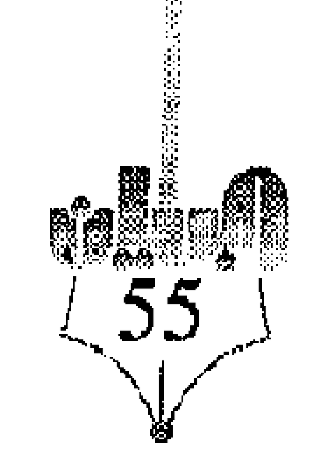
مؤلفاته وكتاباته النقدية فهو يمثل المثقف المحترف كما عرّفه د. زكي نجيب محمود حيث يرى "أن المثقف هو مَنْ يدركُ الفوارق الدقيقة والرقائق الرقيقة بين ما يبدو متشابهاً عند غيره من الناس".

وقد بدأ د. مرسل العجمي كتابه بإهداء في أدب جَمٍّ وخلق رفيع إلى مجلة العربي في يوبيلها الذهبي عرفاناً بدورها الثقافي الرائد وتقديراً لاهتمامها بالقصة العربية وتحية لإصدارها هذه المختارات. والكتاب يتضمن بانوراما نقدية لفن القصة القصيرة في الكويت بدءاً من نشأتها بجيل الرواد أمثال "خالد محمد الفرج- ابتسام عبد الله عبداللطيف- فهد الدويري" ومروراً بجيل الستينيات أمثال د. سليمان الشطي وإسماعيل فهد إسماعيل، والجيل الرابع الذي بدأ منذ منتصف السبعينيات إلى منتصف التسعينيات أمثال محمد مسعود العجمي وطالب الرفاعي وناصر الظفيري وجاسم الشمري ووليد الرجيب ، هذا الجيل الذي حظى باهتمام النقاد وشهد رواجاً في الكتابة النسائية أبرزهن ليلى العثمان وفاطمة العلي وعالية شعيب وليلى صالح ومنى الشافعي اللاتي اشتركن في إبراز قضية الأنثى في المجتمع الذكوري وانتهاء بجيل الشباب الذي بدأ النشر مع بداية الألفية الجديدة أمثال يوسف خليفة وميس العثمان وفهد الهندال وخالد حربي وإستبرق أحمد ومي الشّراد وباسمة العنزي وبحصول الأخيرة على جائزة الدولة التشجيعية يقول العجمي : في هذا دلالة قاطعة على أمرين:

أولهما : الاعتراف بكفاءة هذا الجيل ونضج تجربته الفنية.

وثانيهما: التوقع والأمل في أن ترتقي القصة القصيرة على يد هذا الجيل إلى آفاق أنضج وأرحب في القادم من إصدارات".

والكتاب يؤرخ لنحو أربعين قصة من عشرينيات القرن الماضي حتى يومنا هذا ويرجع أصول القصة الكويتية إلى قصة "منيرة" لكاتبها خالد محمد الفرج بوصفها أول قصة تُنشر لكاتب كويتي في مجلة الكويت في ديسمبر ١٩٢٩م، وبذلك اعتبر كاتبها الرائد الأول للقصة القصيرة في الكويت بل وفي الخليج العربي. وفي تحليل جميل عن قصة "منيرة" يؤكد عولمة الثقافة عند العجمي بسعة اطلاعه على الثقافات العربية والأجنبية المختلفة على حدٍّ سواء يقول: "عندما تُعقَدُ



البطولة في أول قصة كويتية لامرأة فإن هذه البطولة تتعالق -مرة أخرى- مع ما كان يدور في الساحة الفكرية العربية على مستويين:

الأول: أدبي تتجاوب فيه "منيرة" مع "زينب" وفي هذا توكيد على أن البطلة لا تمثل نفسها على سبيل الحصر وإنما تعبّر إضافة إلى مأساتها الخاصة عن قضية المرأة في سياقها الاجتماعي الكلي.

الثاني: اجتماعيٌّ يتمثل في أن تدهور وضعية المرأة لا يؤثر في المرأة فحسب بل تنسحب آثاره لتمسّ الوضعية الاجتماعية بصورة شاملة".

وفي ربط بين تأصيل القصة القصيرة في الكويت بـ"منيرة" وفي تأصيلها في مصر والعالم العربي بـ "زينب" قد طوّع العجمي في هذا التحليل عولمة الثقافة إلى ساحات العقل وآليات الاتصال وتشكيل النسق الثقافي والإفادة من الثقافات الأخرى ومن فيضان المعلومات التي هي ركائز البحث والتطور ومن انسياب وسائط الثقافة والمعارف التي تصبُّ في شرايين العقول المتعطشة إلى الامتلاك بفكر يتّسم بالابتكار والشمول لأن الثقافة العربية في الآونة الأخيرة تواجه انحساراً وعزلة وكأنه في هذه الإشارات يتساءل أما آن الوقت لتتوحّد صيغ الثقافة العربية في نسق عام يسمح بالتنوع ويزيل الحواجز ويسعى إلى التواصل؟

وإذا كان اتجاه العولمة يسعى إلى سيادة ثقافة الآخر فإن الفكر العربي في حالة الاهتداء إلى آلية لإبرازه وتقديمه قادر على أن يقدّم نفسه كنسق فاعلٍ ومؤثر ويهيئ لنفسه مكاناً على خريطة العولمة وفق الفعاليات المشتركة مع الاحتفاظ بالخصوصية التي هي علامة على تراثٍ وتاريخٍ ممتدٍ طويل.

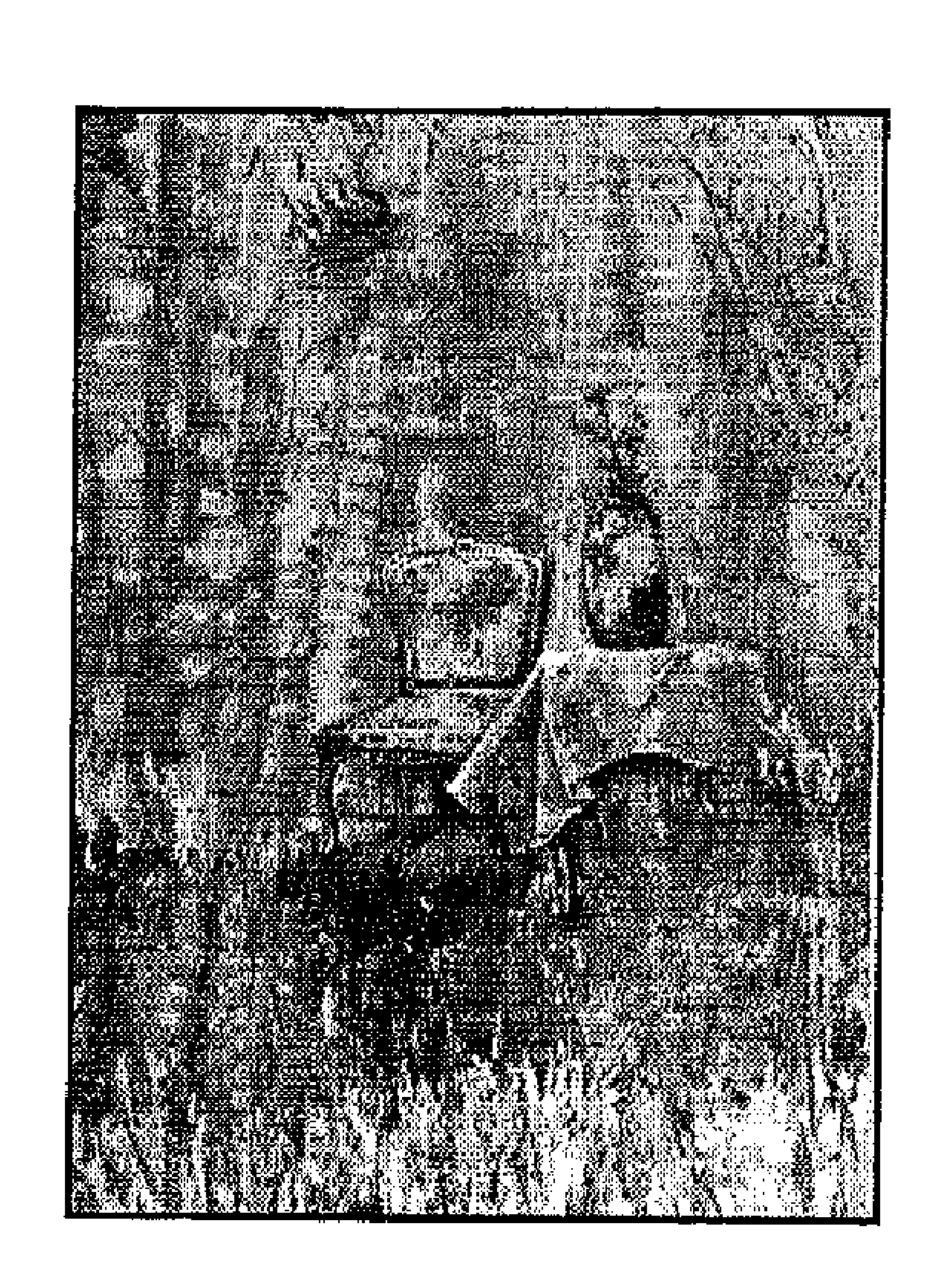
وإذا تعددت الدراسات النقدية للإبداع القصصي وتنوعت الرؤى النقدية بتنوع المنظور النقدي فنحن أمام دراسة نقدية نصية فنية متفرّدة تتناول النصوص القصصية في الكويت بغية استنباط الملامح والسمات والمراحل والتطور والأجيال والمذاهب والاتجاهات وقراءة العمل القصصي قراءة واعية.

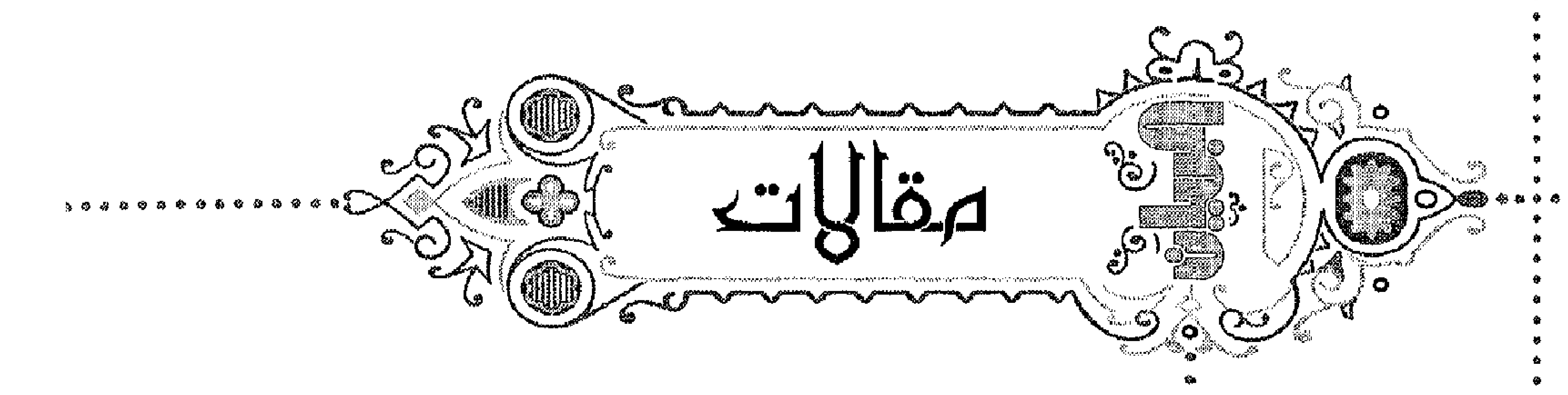
ولعل ما يساعد في شرح ذلك ما نراه في العنوان الفرعي الذي جاء محدّداً وشارحاً في الآن نفسه : "مختارات من القصة الكويتية المعاصرة".

هذا الجهد النقدي من ناقد له حضوره وشهاداته وبصيرته ينطلق من احترام عقلية القارئ فيقول في صدر

الكتاب ضمن ملاحظات ثلاث : "أوردت الاقتباسات التي ترد في التمهيد والتي أخذت من قصص توجد في المختارات خلوّاً من التوثيق ثقة مني بأنّ القارئ سيرجع إلى القصة في مكانها المحدد".

ويقدم لنا ما تحتاجه حياتنا الأدبية فليس برصد الظواهر والمدارس تنضج الدراسات بل إن دراسة النص قد تكون أجدى من ذلك كله وأبقى في كثير من الأحيان. وقد برع د. العجمي في ذلك براعة تنمُّ عن ثقافاته المتنوعة ورؤيته الثاقبة وحسّه النقدي الرائع بامتلاكه أدوات النقد المتنوعة ووعيه بهوية النص الذي بصدد تخليقه وإثرائه بجماليات النقد وحرفية التحليل وتقنية العرض وبهذه الدراسة قد وضع د. العجمي بحقٍّ حجر الأساس المتين لتأصيل فن القصة القصيرة في الكويت كي تصل إلى مكانها الطبيعي بين مثيلاتها في المكتبة العربية.





"شماوس" .. العنوان الغامض لرواية أشرف أبو اليزيد

بقلم: د.عبدالله بدران
(الكويت)

بعد أن أمضى شطراً طويلاً من مسيرته المهنية أديبا وفناناً تشكيلياً وناقداً فنياً وصحفياً في عدد من المطبوعات العربية، توجه أشرف أبو اليزيد إلى مجال أدبي جديد طرقه للمرة الأولى وهو فن الرواية، فأصدر رواية حملت اسماً غامضاً هو (شماوس).

ويقول أبو اليزيد – الذي صدرت له خمسة دواوين شعرية وعدة أعمال نثرية في الأدب والفن والسيرة الذاتية– عن تجربته: "لقد طرقت باب الشعر، وبوابة الفن، ونافذة السيرة الذاتية، وشرفة أدب الرحلات، ففتحت لي الرواية فردوسها".

وهذا العمل الروائي الأول لأبي اليزيد يتكىء على الحياة في مكان يتخذ له الكاتب اسمًا غامضاً، ويحاول تفسيره في الصفحات الأولى للنص، حيث يقول:"ربما أكون قد سمعتُ باسم "شماوس" مرتين أو ثلاثاً قبل أن أقرر الذهاب إلى هناك. لم تكن المسافة إليها كبيرة، قدر غرابة الحكاية التي قادتني نحوها.

كانت حرارة الربيع تبشِّرُ بصيف قاس، وقد تكاسلت أمامي السطور على شاشة "اللاب توب"، وتباطأت، حتى توقفت، ولم يأتِ ذلك الجفاف إلا بعد أن تعاقدتُ على نشر روايتي الأولى! قال لي صديقي ستجد في حارات شماوس ألف رواية ورواية.

هكذا انطلقت جنوبًا على الطريق المؤدية إلى حي المعادي، بموازاة نهر النيل، حتى عبرت مجموعات الأحياء التي تناثرت عمائرها بعشوائية على اليسار، تغلق السماء أمام العابرين والمسافرين، طمعاً في توفير ثقب لساكنيها يرون عبْره النيل، أو ما تبقى منه. عمارات في أغلبها ميتة لا يسكنها أحد، ولكنها وجدت لكي تسد عين الشمس عن الأحياء.

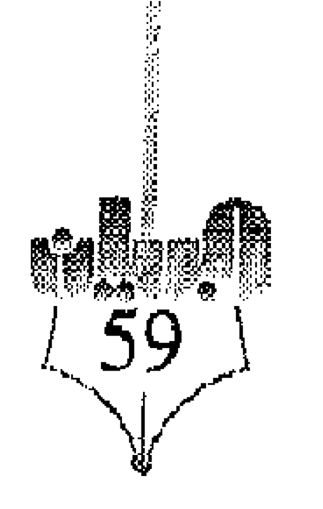
بعد مرور نحو الساعة، وحسب الوصف تمامًا، وجدتُ الطريق إلى شماوس. هبطتُ بالسيارة عن السكة الأسفلتية، لأقودها بمحاذاة الفدادين القليلة التي تسبق بيوت شماوس. وحين عبرت المدخل الترابي الواسع، الذي يشبه ميداناً بدون إشارات مرورية، اكتشفت أن علي تَرْك السيارة تحت أقرب شجرة، لضيق الحارات الداخلية".

بهذه الكلمات عن تلك العزبة أو المكان الغامض، ينطلق الكاتب في روايته التي لا تغوص في التاريخ إلا بالقدر الذي يسمح لها بالثبات فوق أرض الواقع، ولا تهرب إلى استعارات مجازية أو حيل رمزية إلا بما تسمح به اللغة التي تكتب الحاضر، ويكتبها العصر. فالأشخاص في (شماوس) ليسوا أبطالاً بقدر كونهم ضحايا.

وسواء كانت حكاية اسم الرواية تشير إلى اسم فرعوني: شام.آو. أوس، أو كان اسم العزبة على اسم أم صاحبها؛ واصل باشا شماوس خانوم، أو كانت تنسب إلى الشماسين في كنيسة السيدة ماريا الذين كانوا يسكنون فيها قبل العمار، أو كان الاسم يعود إلى وصف قديم يوم كانت الأرض كلها مثل الجنة، تمشي تحت نخيلها وشجرها فلا تجد إلا الظل، وما كانت الشمس تمر إلا قليلاً، حتى طلعت اللفظة "شماوس" وكأنها تصغير لأشعة الشمس، فإن رواية (شماوس) تثير الجدل لأبعد من مجرد التسمية الغامضة.

ولعل التجربة الثرية التي مر بها الكاتب في مسيرته المهنية بين النقد والاستطلاع الصحفي والرسم التشكيلي والشعر إضافة إلى أدب الرحلات أعطته نفساً أدبياً خاصاً ظهر جلياً من خلال الشخصيات التي وضعها، واللغة التي استخدمها، والأمكنة التي رسمها، والمفردات التي استعان بها وتنقل من خلالها بين أجزاء الرواية.

كما أن المكان الذي نشأ فيه الكاتب وهو ضفاف النيل أثر فيه أيما تأثير، وعكسه جلياً في روايته حيث يتحدث عن بلده على لسان شخصيات روايته حديثاً مؤثراً، فها هو يقول على لسان بطل الرواية الدكتور كريم عبد المجيد (المصري الذي عاش مدة طويلة في دول الخليج بحثاً عن الثروة ثم عاد إلى مصر): "أنا إنسان بسيط جدًا. عشت طول عمري وسط الناس لأني أعتبر نفسي ابنهم وأخاهم وأباهم أيضاً. رسمتُ المراكب فوق النيل. ورسمتُ العشاق فوق المراكب. ورسمت الفرحة فوق وجوه العشاق. تقدر تقول عني إني



رسَّام الفرحة. لكن هذا كله كان قبل السفر."

ونقرأ في الرواية كيف اصطدمت أحلام بطل الرواية الدكتور كريم بالواقع المر عندما عاد إلى مصر مع ابنته دنيا التي طالما حدثها عن بلدها وجمالها ونيلها وأرضها وخيراتها، ليصطدما معاً بالواقع الجديد الذي فرض نفسه على مصر، فيقول الدكتور كريم:""أنا آسف يا ابنتي. وعدتك بالجنة، مثلما وعدت نفسي، لكننا لم نجد هنا سوى النار.

قلتُ إنني سأشم الهواء الطبيعي، وسأنظر إلى السماء الصافية التي ترقص فيها السحب مثل فراشات من ندف القطن. سأشرب من نهر النيل الذي تشتاق إليه النفوس، وأجلس في الأمسيات الخريفية على شاطئه. لكنني كنت أطارد السراب، كنتُ أعدُ الأيام حتى أعود لمصر، كل يوم يقربني منها. كل سنة دراسية تنجحين فيها تجعلنا نقترب خطوة فخطوة.

كنت أتمنى أن أمضي باقي أيام عمري هنا، وأن تعيشي أنت الأيام التي تمنيتُ أن أعيشها تحت سماء حانية ولم أستطع. تحملت قسوة ليالي البرد والوحدة. في الغربة عرفت معنى البرد لأول مرة. رغم كل ليالي الشتاء التي عشتها قبل السفر. وعشت اليتم مرتين، مرة بعد وفاة أمي وأنا بعيد عنها ومرة بعد وفاة أمك بين يدي يرحمهما الله."

ومن البطلات المتميزات في الرواية الفتاة نرجس ذات الثقافة العالية والتي تسكن العزبة و تتقن لغات أجنبية تستخدمها عند الضرورة، والتي تجلس في أحد مشاهد الرواية أمام المرآة، وقد ملأتها الدهشة، إذ ترى وجهها نفسه الذي تملكه وتحمله معها أينما ذهبت، لكن المرآة هنا تجعله أجمل، كما أنها تستطيع أن ترى استدارة العينين، وأن تتأكد من اللون الحقيقي لشعرها، وأن تلمس شفتيها حتى في الصورة المنعكسة لتراهما أجمل، وحين تتناول بعض المساحيق الخفيفة، وتبدأ في التجمل.

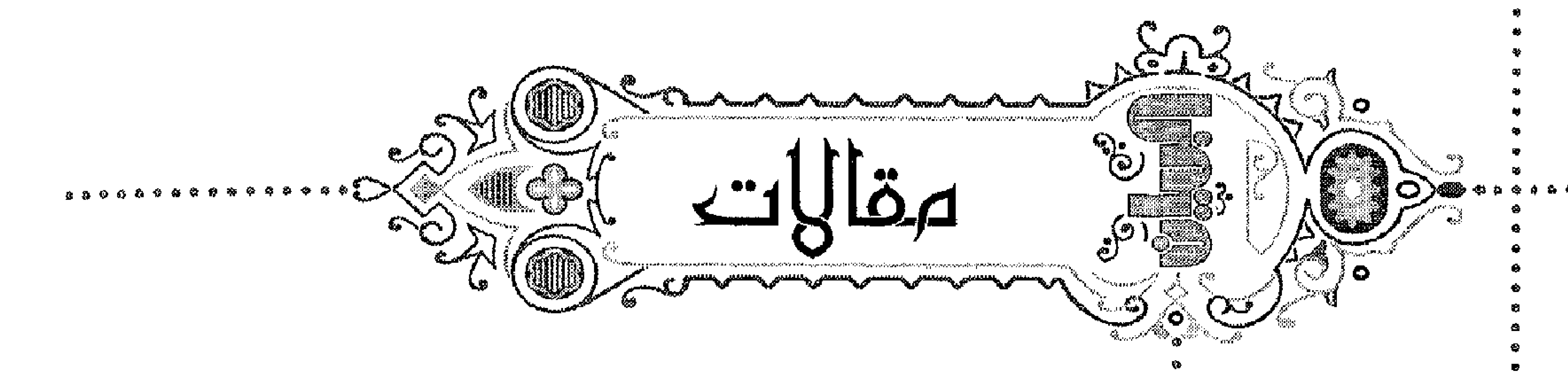
والكاتب يصدم القارىء في أحداث الرواية بموت هذه الفتاة التي عشقها اللواء وجيه عصام الدين وهو باشا في العزبة (عزبة شماوس) كان محالاً على المعاش، وأرادها زوجة له. ويصف المؤلف مشهد الموت المحزن والمأساوي في الوقت نفسه بقوله:"في لحظات خاطفة، لم تدر نرجس إلا والكلاب تنقض عليها، تصاعدت صرخات الفتاة دون جدوى، كانت الكلاب النهمة قد غرزت أنيابها في اللحم البض. مزقت الأسنان الحادة ثياب نرجس. تناوبت الكلاب عليها واحدًا بعد الآخر. وأخذت قوة نرجس تضعف، وتخور، وتسقط أمام شراسة الحيوانات وقسوتها.

لا بد أن الصرخات أعادت اللواء إلى الباب، فرأى ما رأى، وما هي إلا ثوان حتى عاد بمسدس لم يلمسه منذ طلع على المعاش. وحين صعد المنحدر الترابي، كانت الروح الواهنة قد تلمست طريق الصعود للسماء، فيما هو يفرغ

الـرصـاص فـي الحيـوانـات التي كانت تحرس بيته قبل قليل، فإذا هي تدمي قلبه، ووقـع على الأرض باكياً، وعينا ابـنـه فـي الـسـيـارة مـغـرورقـتـان بدموع الشماتة والغضب والألم."

الـروايـة بـصـورة عـامـة تـغـوص في أعماق النفس البشرية وتستطلع خباياها ومـكـنـونـاتـهـا مـن خـلال شخصياتها المـتـعـددة، كـمـا تـبـحـث فـي الإنـسـان والضغوط الشديدة التي يتعرض لها، والمواقف المـرة التي يواجهها، وتسلط الضوء بصورة جلية على التغيرات التي حدثت في مصر في السنوات الأخيرة. ويسـتـعـرض الـكـاتـب ذلـك كـلـه بـروح سردية أدبية تناسب لغة الراوية لكنها روح نابضة بالشعر الذي اعتاد عليه.





أيها الشعر.. كن من يأتي أولاً

بقلم: عقيل يوسف عيدان
(الكويت)

(١)

في الشعر، خاصة، كما في الإبداع عموماً، لا نلمس جمر الدهشة الحقيقي إلاّ حين يستطيع الشاعر أن يرينا بلاغة الخرس، وضجّة الصمت، وفوضى الرتابة المنظمة. أي يرينا ما غطّته العادة وأخمدت الألفة شرارته.

وطبيعي أن كل ذلك لا يتأتى إلاّ حين سرى الشاعر شاعرية الشيء العادي، ويكشف عن قلق المرئيات الساكنة غطاءها الخامل، البطيء. إن في كل شيء، مهما كان ساكناً، حركة مقموعة، ضجّة ملجمة، هديراً مغطّى.

والقصيدة، بطبيعتها، تشتمل على حركة داخلية، وهذه الحركة هي ما يسميها النقاد الأمريكي (بروكس) دراما صغيرة لا تخلو منها حتى القصيدة القصيرة.

إن الشيء ونقيضه، قانون الحياة كلها، ومن المحال، كما أزعم، أن نعي

الحياة، وندرك سرّها القاسي دون أن نستوعب، بكل جوارحنا، وجهها الآخر، ضوءها المعتم، أو قتامتها البهية.

إن كل ما في داخل الشاعر من قلق أو رضا، مرح أو حيرة، طفولة أو تصدّع، إحساس بالنشوة أو إحساس بالغبن. كل ذلك لا يجد طريقه، كله، إلى الحياة، إلاّ عن طريق النص، أي حين يصبح جزءاً من النص الشعري، رجفة في لهب اللغة، أو شرارة تندلع من جمرها العذب.

(٢)

لا يميل الكثير إلى النظر لزمن الشاعر وكأنه أجزاء متناثرة، أو حلقات يتم الربط بينها بطريقة خارجية. فأزمنة الشاعر هي زمن واحد، ذو منحنيات كهفية، أو هي زمن غابر، مديد يصعب إدراك بدايته أو نهايته.

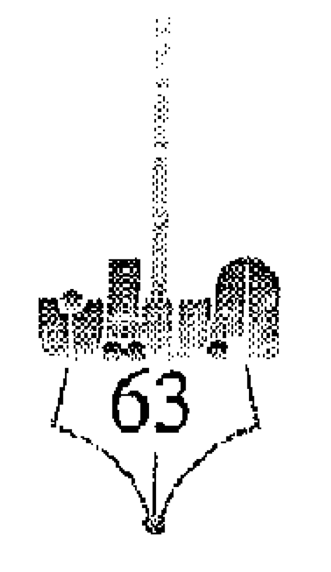
إن الإحساس بالزمن على هذا النحو هو ما يمنح الشاعر تجاوزه للزمن ذاته. إن الماضي لا يستمد معناه إلاّ عبر قدرته على معاونة الشاعر على فهم الحاضر، الذي يعيشه، ويعانيه، ويهرب إليه/منه. كما أن هذا الحاضر نفسه لا يثبت فاعليته إلاّ حين يساعد الشاعر على اكتشاف الماضي الذي ما يزال يشتمل على حيوية كامنة، وضوء لم يكشف عنه بعد.

إن الماضي ليس الحدث المنقضي، أو الذكرى البعيدة فقط. إن الماضي يغلف كل لحظة من حاضرنا، بل يقضم أذيال الساعات التي نحياها، فيحيلها ماضياً، لا نستطيع الإمساك به. والماضي يتمشى في أجسادنا، ففي كل لحظة يتسلّل اليباس إلى جزء طري من الجسد، أو الروح، فيصبح من حصة الماضي، أي أنه لا يعود حاضراً، أو جزءاً من مستقبل الجسد ونضارته.

إن اللغة نفسها، في كل مفردة نتلفظها، تغادر جمرة الشفتين لا تعود غير غنيمة الماضي. لذلك فإن كل لحظة يرتجلها الجسد ما هي إلاّ نزال مكتوم، مريع، مدهش، بين قوتي الماضي والحاضر.

(٣)

في الكتابة الشعرية الحديثة تتجاوز الكلمات، والأشياء، والرموز حياتها المنجزة، التي تقع خارج النص. أي أنها تصبح حياة أخرى، بل حيوات أخرى، متعددة بتعدد النصوص. إن المطر، أو الشجر أو القطاه، مثلا، لا تأخذ الدلالة ذاتها في كل نص جديد



تندرج فيه. بل تأخذ، في كل سياق، دلالة مغايرة، وتستمد من كل عمل شعري حياة أخرى. إن القصيدة تفجّر في الكلمة أو الرمز شحنته الداخلية، تهتك مدّخراته الوجدانية، وظلاله الكامنة، ليدخل، في كل مرة، حقلاً آخر من الدلالات.

وإذا كانت الكلمة الواحدة، تختلف هذا الاختلاف كله من نص شعري إلى آخر، فإن الاختلاف يتم، كذلك، ضمن النص الواحد، حين تتشظى الكلمة، أو الرمز، ويتخذ له عدداً من الدلالات يساوي عدد قرّائه. أي أن كل قراءة ما هي إلاّ اقتراح جديد لحياة مغايرة، أو معنى مختلف، أو دلالة أخرى لهذا الرمز أو ذاك.

فالقراءة؛ إزالة لقشرة النص، وتفجير لحياته الداخلية، ورموزه، ومنطوياته. وكل قارئ لا يعدو كونه نشاطاً يكمل النص المنجز، ويضيف إليه ما يمنحه غناه، ويتجاوز به قصوره، وعدم اكتماله.

(٤)

هناك ترابط مؤكد، في تقديري، في كتابة القصيدة، بين الشاعر والناقد داخل المبدع الواحد. ولقد صار معروفاً جداً أن الشاعر بعد أن ينهي الكتابة الأولى لقصيدته، وبعد أن يخرج من حمّى العملية الشعرية، وحرارتها فإنه يفسح المجال إلى شخص آخر ليكمل عمله، وهذا الآخر هو الوعي النقدي للشاعر نفسه.

إن عملية التصفية، التشذيب، التقديم، التأخير، الحذف، ترميم هذا المقطع أو ذاك، ترصين بناء الجملة هنا أو هناك، تعميق الظلال في هذه البقعة، أو تخفيفها في مكان آخر. كل هذا النشاط، نشاط نقدي، بالمعنى الواسع للكلمة، وهاتان المَلَكَتان متلازمتان في كل مبدع حقيقي.

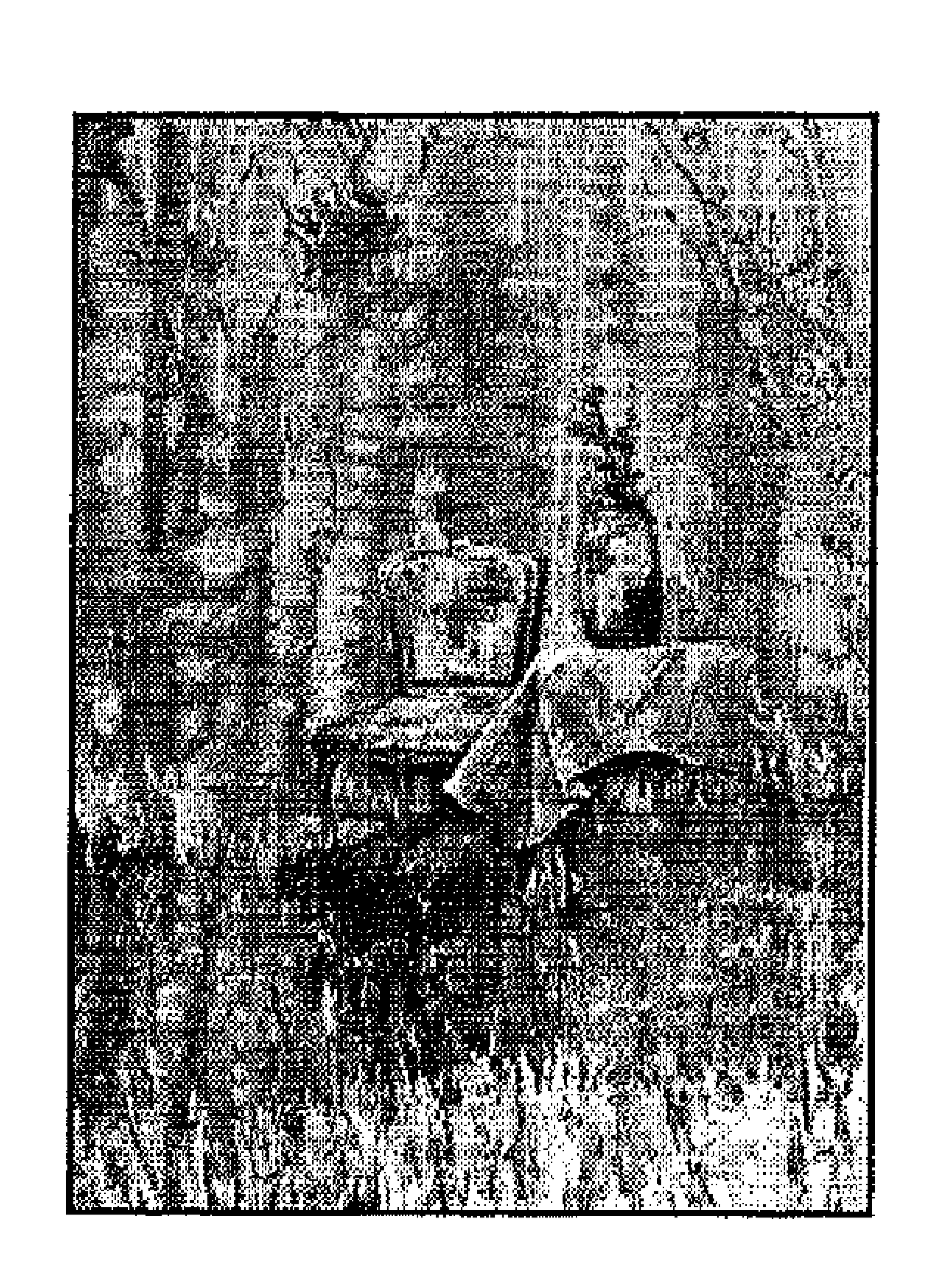
(٥)

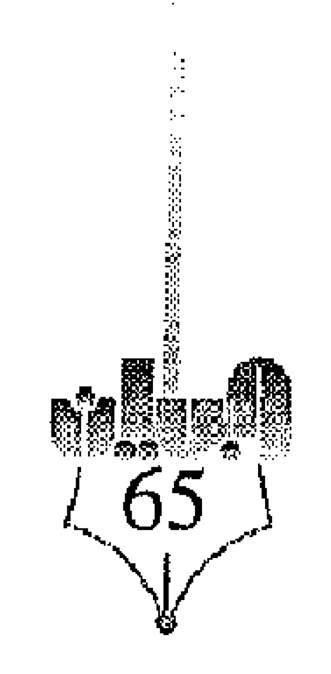
إن الشعر رؤيا، قبل كل شيء. وذلك يعني أولاً أن شكل التعبير مجرداً لا يعوَّل عليه كثيراً إذا لم يكن هذا الشكل انبثاقاً، عضوياً، ملحاً لا بديل له عن تلك الرؤيا. فالشعر ليس لعباً مدهشاً عند ضواحي لغة ما، ليس هوساً مؤقتاً بالجديد لذاته. وهو، أيضاً، لم يعد مَقدرة في النَّظم، أو نصب الكمائن للقوافي العصية أو البحور الشعرية الشرسة.

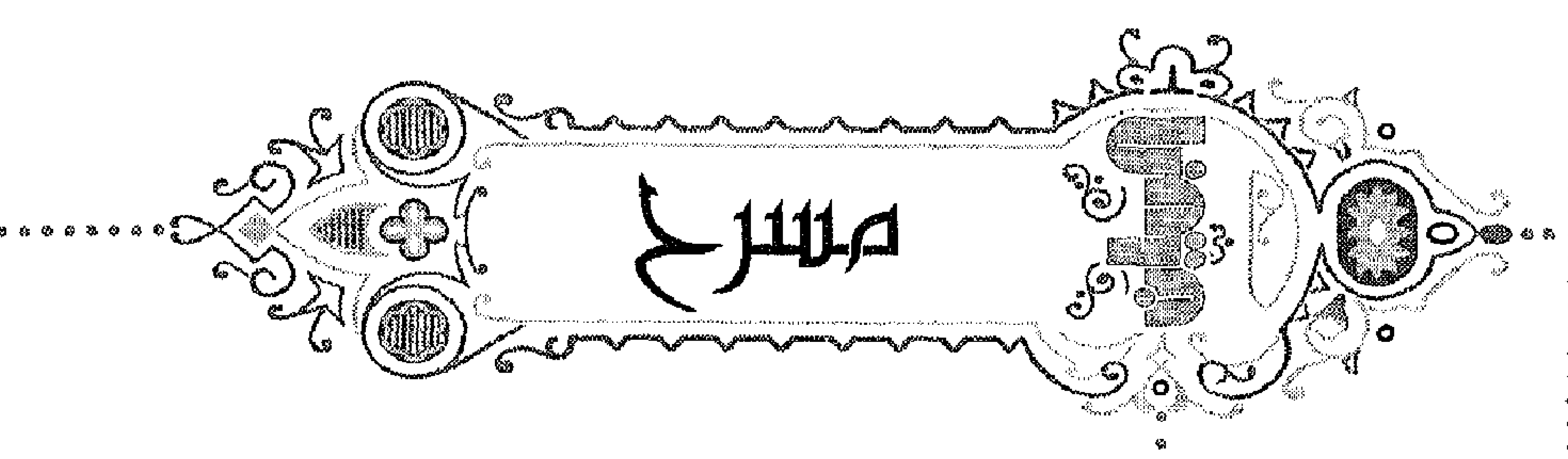
إن الشعر أبعد من ذلك كله، هو الكشف عن نقطة التماس موجعة بين الذات والعالم في أكثر لحظاتهما توتراً

والتهاباً، وهو، في الوقت ذاته، تجسيد هذا الكشف في بنية حسية، داخلية، حارّة.

إنه، بعبارة قد تكون أوضح، التعبير عن كون خاص، هو مزيج لا انفصال فيه، بين الذاتي والموضوعي. وهذا التعبير هو رؤيا محسوسة، إن جاز القول؛ رؤيا، تحس وتلمس، وتشم، وترى، ويهجس بها عبر بنية تعبيرية من طراز خاص. ترى العالم من خلال اللغة وعبرها وفيها، وهذه الرؤيا لا وجود لها خارج نص شعري تترشّح عنه، وتتبلور من خلاله.







المسرح في الخليج بين سؤال الهوية وسؤال النقد

بقلم: عبد العزيز بوبكراوي
(المغرب)

تقديم

في سياق اهتمام الدكتور عبد الرحمن بن زيدان بالظاهرة المسرحية، كتابة ونقداً،ومتابعة وتحكيماً، ووعياً منه بثقافة الحوار والتفاعل في ظل عالم متغير تسوده فكرة الانفتاح،وتحصين الهوية بما يجعلها قادرة على إنتاج وعيها بالكائن والممكن في تكوينها وخصوصياتها، يأتي كتاب "المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي، هوية الواقع وسؤال القراءة" دالاً على وصل ما انفصل في العلاقة بين مشرق العالم العربي ومغربه،ومشيراً في الآن نفسه إلى القراءة النقدية الناسجة بمقوماتها المنهجية تحليلاً للظواهر الإنسانية في صيرورتها التاريخية والثقافية.

فالمسرح الذي ارتبط بالفعل الإنساني وتاريخيته، وبالمجتمع وبالواقع في تحولاته الظاهرة والخفية، لا تتضح ارتباطاته وعلاقاته إلا بوجود وعي ينخرط ويعتني بتفكيك وكشف كل ما من شأنه أن يجعل مكنونات الظاهرة المسرحية سواء في الشرق أو الغرب، في الشمال أو الجنوب، تفصح عما تمتلكه من مقومات ودعائم تغني بها وتثري الثقافة الإنسانية، ود. عبد الرحمن بن زيدان حين خص "المسرح الخليجي" بالقراءة والتحليل، لم يقصد إلا تأكيد الوعي بالوجود، وبالواقع، وأيضاً

تأكيداً على شمولية القراءة وتكاملها، فنحن نعلم أنه كتب عن المسرح المغربي باختلاف تياراته واتجاهاته، وباختلاف أزمنته وأمكنته، وعن المسرح العربي، في مصر وسوريا، ولبنان وفي العراق والأردن وتونس والجزائر، وكتب أيضاً عن المسرح الغربي ومناهجه النقدية ومدارسه المختلفة، إجمالاً اهتم بالمسرح وقضاياه بالثقافة في أبعادها الإنسانية المتشعبة، ومن هنا فتخصيص إجمالاً اهتم بالمسرح وقضاياه وبالثقافة في أبعادها الإنسانية المتشعبة، ومن هنا فتخصيص كتاب عن المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي، لم يكن إلا ليدل على أن د. عبد الرحمن بن زيدان له القدرة على التميز، وعلى ترسيخ القراءة المستندة على مرجعيات الانتماء للتاريخ وللواقع والثقافة، ليتحقق بذلك الفعل الإبداعي، ويتحقق الثراء المعرفي في هذه القراءة.

إن الكتاب الذي نحن بصدده خاص بالمسرح الخليجي، وخاص بجغرافية وتاريخ ينتميان إلى الوطن العربي في جذوره التاريخية، وامتداداته الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية. ولعل تيمة الهوية التي تضمنتها صيغة عنوان الكتاب تعكس في تجلياتها وتمظهراتها هذه الجذور والامتدادات في الاشتغال النقدي لدى د. عبد الرحمن بن زيدان.

> إن الوعي النقدي بالممارسة المسرحية، الذي يخبره ويمتلكه د. عبد الرحمن بن زيدان جعل القراءة الخاصة بالمسرح في دول مجلس التعاون الخليجي، تنطق بمكنونات الخصوصيات المحلية المتجسدة في تراث المنطقة لغوياً ومعمارياً واجتماعياً وثقافياً وقد استطاع الناقد النجاح في هذا الصدد.

وهنا يكمن الطرف الآخر من المعادلة القرائية لسؤال الهوية. فالكتاب كما جاء في مدخله، يعد مساهمة في قراءة هوية الظاهرة المسرحية في الخليج العربي، ثم قراءة سؤال النقد حول هذه الظاهرة الحاملة لهويتها مما يعني أن البحث ينصب في اتجاه تأكيد التمكن من الإحاطة بما يعتمل في هذه الظاهرة سواء بمشاهدة العروض المسرحية ومتابعتها في المهرجانات العربية، أو بقراءة الكثير من النصوص المسرحية، ومن ثمة إنجاز القراءة أو المقاربة النقدية المحيطة بالمنجزين النصي والعرضي، وبعبارة أخرى مقاربة الإشراقات والإضافات والتغيرات التي حكمت شروط فعل الكتابة النصية،

وفعل كتابة العرض في الترابط بزمن الخليج وتحولاته التاريخية والاقتصادية والاجتماعية وفي ارتباط أيضاً بالأفق الأرحب العربي والعالمي.

على هذا الأساس كان اختيار تيمة "الهوية" وتيمة "القراءة" أو التلقي، متكاملين، يتصل بعضهما بالبعض إذ الهوية كامنة في المجتمع- وهو هنا المجتمع الخليجي- بثوابته ومتغيراته، والقراءة أو سؤال النقد كامن في بحث وجود هذه الهوية في الكتابة الدرامية، أي أن سؤال النقد بمناهجه وطرق اشتغاله، قائم على سؤال الهوية، بما هي صيرورة مجتمعية شكلت بالتالي مجالاً للمعرفة والمساءلة النقية.

وفي هذه القراءة التي حفزنا عليها وحرضنا إليها الكتاب بمعرفته المسرحية وانفتاحه على نصفه العربي، الآخر سننطلق من الأسئلة التالية:

- كيف تحددت الهوية في المسرح بدول مجلس التعاون الخليجي؟

- كيف تلقى النقد الظاهرة المسرحية الخليجية؟

المسرح في الخليج العربي وهوية الواقع

ينطلق د. عبد الرحمن بن زيدان

إن المقاربة التي اعتمدها د. عبد الرحمن بن زيدان، للعروض المسرحية لدول مجلس التعاون الخليجي، اتجهت إلى تبني التحليل الدراماتورجي بحيث وجدنا كل عرض مسرحي محاط بقراءة مبدعة لكل مكوناته الدلالية، والرمزية ومستوياته الزمانية والمكانية واشتغالاته الجمالية والفكرية، وعلاماته الظاهرة والخفية.

في مقاربته للظاهرة المسرحية في الخليج العربي، من مجموعة مستويات يحضر فيها النص المسرحي بمقوماته الإبداعية، ويحضر العرض بتقنياته وتوابعه الفنية، ويحضر النقد ونقد النقد بأسئلته المنهجية، دون أن يعني ذلك الفصل بينهما، أو الاهتمام بأحد هذه المستويات دون ربطه بدينامية الممارسة المسرحية في شتى تجلياتها، ودون فصلها كذلك عن الخطاب المسرحي العربي عموماً، وعلى هذا الأساس حضرت الأسماء والعلامات الفاعلة في تخصيب فعل مسرحي ينتمي إلى واقعه ويسعى إلى تأكيد هويته ففي مجال العناية بالنص المسرحي ومستوياته الدلالية وما يحيل عليه في الواقع تم التركيز

بداية على فرقة مسرح الخليج العربي في الكويت، هذه الفرقة التي تلتقي بتجربتها في كلياتها وعمومياتها مع تجربة المسرح العربي في نقط حددها د. عبد الرحمن بن زيدان في المحاور التالية:

١- البحث عن كيفية تحذير المسرح في بنية الثقافة العربية.

٢- اللجوء إلى الاقتباس تارة والتعريب تارة أخرى قصد الاحتكاك بتجارب إنسانية للتعرف على أسرار الكتابة الأدبية للنص المسرحي.

٣- ربط هاتين العملتين بالواقع أثناء أقلمة الخطاب المسرحي وتكييفه مع ذوق المتلقي الخليجي ومستوى إدراكه وموروثه الشعبي.

٤- تجريب العمل الجماعي كأفق للكتابة المسرحية العربية البديلة.

غير أن ما يميز هذه الفرقة هو اشتغالها الجماعي على الكتابة الدرامية في دلالة على انتمائها إلى ذاكرة واحدة وإلى خارطة مشتركة، وإلى زمن واحد هو زمن التأسيس لمسرح كويتي عربي ومن بين الأسماء التي رسخت للفعل المسرحي داخل هذه الجماعة نجد الكاتب المسرحي عبد العزيز السريع والمخرج الكاتب صقر الرشود، بحيث أثمر تواشج المنجز النصي الذي ينسج معالمه الكاتب، والمنجز الركحي الذي يؤثث أبعاده المخرج، لغة مسرحية منفتحة (على لغة المجتمع الكويتي ومسلياته وذاكرته بلغة شعبية مشحونة بالسخرية والنقد اللاذع للخلل الذي يسكن الواقع).

ولا يقتصر الأمر على هذين الرمزين فقط، بل هناك أسماء أخرى، تشارك بتفاعلها وتعاملها مع الفرقة في إنجاز فعل مسرحي منخرط في الواقع بتحولاته وتناقضاته ولتقريب القراء من الكتابة الدراسية لهذه الفرقة، يتخذ د. عبدالرحمن بن زيدان مسرحية (شياطين ليلة الجمعة) نموذجاً، ليقاربها مقاربة تعتمد البنيات النصية في تعدد مستوياتها اللسانية واللغوية والوظيفية والشكلية، وفي مستوياتها الإيديولوجية التي تبقى بحسب الناقد ذات مغزى في تقديم صورة التكوين الاجتماعي في الكويت وتقديم وعي بالفعل البشري داخل لحظة معينة الذي راكمته الكتابة المسرحية برصدها لهذا الفعل).

ويتوقف د. عبد الرحمن بن زيدان، عند المبدع عبدالعزيز السريع الذي سعى إلى تأصيل المسرح في المجتمع الكويتي، شأنه في ذلك شأن باقي

المسرحيين العرب الذين يسعون إلى إعطاء المسرح العربي الهوية التي تكسبه شرعيته وانتماءه إلى البيئة العربية والواقع العربي، ولأجل ذلك كانت مسرحية "ضاع الديك" لعبد العزيز السريع دليلاً لممارسة الفعل النقدي الذي يستمد مقوماته في المعرفة بالفن أولاً. وبالثقافة ثانياً وبالواقع الاجتماعي ثالثاً، لأن الكتابة النقدية لدى الدكتور عبد الرحمن بن زيدان ميزتها الأساس حيويتها، وانفتاحها، وجدليتها وعلاقاتها المتواشجة بمختلف الأصعدة والقضايا، فالنقد الحيوي لا يفك ارتباطه بالمجتمع في شتى تجلياته النفسية والفكرية والاقتصادية و السياسية، وبعبارة ثانية إنه نقد يسعى إلى تثوير الحياة اليومية، وتثوير الآداب والفنون، وتثوير المؤسسات. وتثوير العلاقات والمفاهيم، بكتابة حيوية واعية بالحاجة إلى انخراط حقيقي في متغيرات عالمية لا تؤمن بالكسل والفراغ، وإنما تؤمن بالاجتهاد والامتلاء.

وما دام الأمر كذلك، فإن مسرحية "ضاع الديك" لعبدالعزيز السريع، ستكون في الرؤية النقدية عند د. عبد الرحمن زيدان " مسرحية من أدب الواقع الحسي، والفن المنخرط في عملية تعميق الواقع في الإبداع وتجسيده في معانيه الإنسانية وجوانبه النفسية، فجمالها لم يأت من تصوير الخير والخيرين، أو من تقديم شخصيات تثير الدهشة أو الإعجاب، أو تمثل البطولة في معناها العام وإنما جاء من تجاوز النظرة القديمة التي كانت سائدة في الكتابة المسرحية قبله، لبناء مسرحية تمثل اتجاهاً فكرياً وفلسفياً للحركة المسرحية في الكويت، لأنها بداية التركيز على قضايا الإنسان المعاصر، إنسان الطبقة المتوسطة، ودراسة هذا الإنسان وتحليله نفسياً ودراسة سلوكه ودوافعه وعقائده وروحانياته، وصراعه مع بيئته ومع القوى الأخرى المحيطة به.

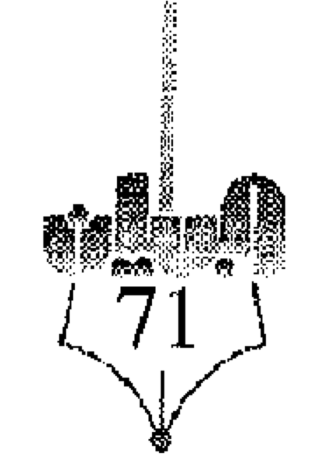
لعل هذه الرؤية تحيل على ما سبقت الإشارة إليه من مميزات الكتابة الحيوية في النقد، (وفي الإبداع) الذي اتخذ هنا المسرح في الخليج العربي موضوع مقاربة ومكاشفة، بغية تقريب القارئ والمتلقي العربي من ممارسة مسرحية تنتمي إلى تاريخه، وكيف حققت جدلها مع واقعها وتحوله (من زمن الغوص على اللؤلؤ، إلى أزمنة البترول، وأزمنة الصراعات المجتمعية والأسرية والفردية والنفسية...)

وقصد الإحاطة بالكتابة الدرامية

للمنجز النصي في تعدد مرجعياته ومنطلقاته، يقدم د. عبد الرحمن بن زيدان بالقراءة والتحليل مسرحية "الليلة الثانية بعد الألف" للكاتب المسرحي الكويتي سليمان الحزامي الذي استند على التراث كمرجعية أساسية لبناء المتخيل المسرحي. وتحينه لمواكبة تغيرات الزمن المعاصر. وقد كانت في هذا الشأن حكايات ألف ليلة وليلة السند المرجعي لهذه المسرحية التي استطاع كاتبها سليمان الحزامي " فك لغز الواقع بمفتاح التراث وبقناعه ومجازه، وأن يسقط هذا التراث على الواقع من أجل فهمه وقد لا يختلف هذا عن الكثير من المبدعين المسرحيين العرب الذين استلهموا تراث "ألف ليلة وليلة" ووظفوه في نصوصهم ومتخيلهم الدرامي، بدءاً من رواد التأسيس (مارون النقاش، أبو خليل القباني..) مروراً بـ (توفيق الحكيم وعزيز أباظة وصولاً إلى (عبد الكريم برشيد وسعدالله ونوس..) وغيرهم كثير. إلا أن هذا الاستلهام للتراث الحكائي والسردي لليالي خضع لما أسماه د. عبد الرحمن بن زيدان بالمغايرة وهي (عصرنة هذه القصص، بتحويلها إلى لغة أخرى. وبناء أحداث أخرى.. بناء يعبر عن روح العصر ويكتب عن زمن الكاتب وينتج رؤيته الجديدة للعالم وفق الخلفية الثقافية والحضارية والذاتية التي تحرك لغة المبدع في إبداعه، سواء أكان إبداعاً شعرياً أو روائياً أو مسرحياً).

ومن هنا كانت مسرحية "الليلة الثانية بعد الألف" تصب في سياق تحويل التراث إلى خطاب معاصر تمتد أنساقه إلى الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي يعيشه الإنساني الكويتي في زمن المدينة المحتضنة لأحلامه ولآماله ولصراعاته. وبهذا التحويل لا يخرج عن سعي المسرحيين العرب إلى تأصيل المسرح في بنيته الثقافية العربية كل بحسب رؤيته، وبحسب اجتهاده في مناشدة المحتمل والممكن في المسرح العربي.

إن الوعي النقدي بالممارسة المسرحية، الذي يخبره ويمتلكه د. عبد الرحمن بن زيدان جعل القراءة الخاصة بالمسرح في دول مجلس التعاون الخليجي، تنطق بمكنونات الخصوصيات المحلية المتجسدة في تراث المنطقة لغوياً ومعمارياً واجتماعياً وثقافياً وقد استطاع الناقد النجاح في هذا الصدد - كما أشار منقذ السريع في مقدمة الكتاب قائلاً (برغم صعوبة اللهجات الخليجية على من لم يألفها



– أن يفك رموزها ويعرف دلالاتها ويتواصل مع العروض المسرحية التي تقدم بها). ولا تتوفر هذه الخصيصة إلا لمن ضرب عميقاً في البحث المسرحي الجاد قراءة، وتحليلاً، ونقداً، ومشاهدة، وتحكيماً.

والعروض التي تمت مقاربتها دليل على هذا التمكن. إذ كان لمتابعته وحضوره للمهرجان المسرحي الرابع في دول الخليج العربي بالبحرين عام ١٩٩٥، مفتاحاً للدخول في حوار مع العرض الخليجي لمساءلته وملامسة مقوماته الركحية وبذلك كانت قراءة عروض "خور المرعى" لمؤلفها علي الشرقاوي جمعان الرويعي من البحرين و "مظلوم ظلم مظلوم" لمؤلفها ومخرجها حمد الرميحي من قطر وعرض مسرحية "باب البراحة" للإماراتي مرعي الحليان وعرض مسرحية "إيفا" لمخرجها خالد الرويعي.

وعرض مسرحية "بنت عيسى" تأليف وإخراج ناجي الحاي. تقديم فرقة مسرحية دبي الأهلي ومسرحية "الشهادة" لمؤلفها محمد العامري. وإخراج عبدالله المناعي.

ومسرحية "إذ طاح الجمل" تأليف محمد الرشود إخراج نجف جمال تقديم فرقة مسرح الخليج العربي من الكويت. وغيرها من العروض التي أطرتها القراءة النقدية للدكتور عب الرحمن بن زيدان بتحليل دراماتورجي يروم الوقوف عند نقط القوة ونقط الضعف التي تنتاب العرض المسرحي الخليجي، وقد عمل الناقد قبل التطرق إلى هذه العروض، على تحديد مفهوم الدراماتورجيا والدراماتورج في تعدد اصطللاحاته، واختصاصاته كما وردت عند (A.pierron) و (Antoine) و "lessing) "Patrice pavis و Jean jacaue Roubine" ومما خلص إليه في هذا الشأن أن مهام الدراماتورج لم تتبلور بشكل واضح. ليس في المسرح الخليجي فحسب إنما في الممارسة المسرحية العربية إنتاجاً ونقداً، وبذلك أزال الإعلان عن ميلاد دراماتورج تختفي وراء المخرج، وبالتالي ما تزال وظيفة الدراماتورجيا لم تتشكل بوضوح ولم يشرع في الاهتمام بها في النقد المسرحي العربي، وهي أساساً في اشتغالها قادرة على فهم الممارسة المسرحية العربية والتأريخ لها بمنهج منفتح على كل المناهج والعلوم الإنسانية ونظريات المسرح.

إن المقاربة التي اعتمدها د. عبد الرحمن بن زيدان، للعروض المسرحية لدول مجلس التعاون الخليجي، اتجهت

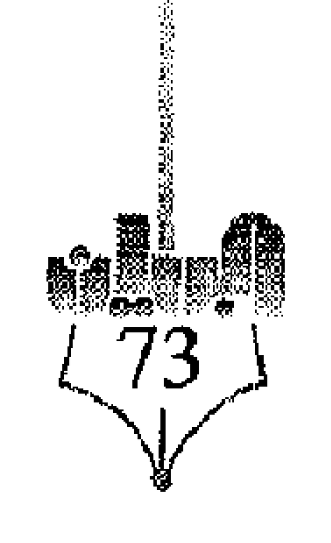
إلى تبني التحليل الدراماتورجي بحيث وجدنا كل عرض مسرحي محاط بقراءة مبدعة لكل مكوناته الدلالية، والرمزية ومستوياته الزمانية والمكانية واشتغالاته الجمالية والفكرية، وعلاماته الظاهرة والخفية.

ولا شك أن النقد المسرحي في الخليج العربي قد حقق تراكمه برغم حداثته الموازية لحداثة المسرح ذاته، وهو النقد الذي (يبقى محكماً بفعالية المسرح العربي والنقد العربي، وبأشكال وجود الواقع العربي) والدكتور عبد الرحمن بن زيدان لما طرق موضوع النقد في كتابات الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم يكون قد اشتغل على ما يسمى نقد النقد، لأن النقد الذي اهتم بالظاهرة المسرحية في الخليج العربي وتتبع بداياتها وامتداداتها وانطلق من خصوصياتها، سيجد نقداً آخر يمارس معرفته النقدية المغايرة بهدف إغناء الحوار النقدي وتخصيب التلقي النقدي برؤية تدرك معاني الاختلاف والائتلاف وتدرك دلالات الإضافة النوعية للمعرفة بالنقد كشكل من أشكال الوعي الثقافي والفكري، كأساس من أساس تطوير العملية المسرحية العربية من الخليج إلى المحيط.

إن حلقة النقد في تكوينها وفي تعدد مشاريعها تهدف إلى تفسير وتحليل حلقة الإبداع وهي بذلك مكملة للعملية البنائية للأثر الإبداعي، وللخطاب الثقافي الذي يسود بنية المجتمع، فالقراءة التي يعتمدها الناقد تخضع لمنهج وإلى مرجعية، بها يتم تحديد مساهمته في تفعيل دينامية الفهم والإدراك للواقع والعلاقات والعالم.

وبما أن الممارسة المسرحية في دول الخليج العربي، قد أخذت طريقها في تشييد فعل مسرحي ينتمي إلى واقعه ومجتمعه، سواء من خلال الكتابة النصية، أو كتابة العرض، فإن ذلك أدى إلى خلق حوار مع الناقد المستعين بأدواته النقدية الإجرائية، من أجل تقديم قراءاته الممكنة، وتأويله الممكن لهذه الكتابة، والناقد د. عبدالرحمن بن زيدان بثقافته النقدية الملمة بالمناهج وبالأدوات الإجرائية استطاع أن يطبعها على المسرح الخليجي دون أن يخل بخصوصية المسرح ودون أن يسقط على الأثر الإبداعي ما ليس فيه، إذ أن مبتغاه، حينئذ، هو الإضافة والمشاركة في فعل القراءة التي رسخ وجودها النقد المسرحي في الوطن العربي.

لكن توقفه عند النقد في دول



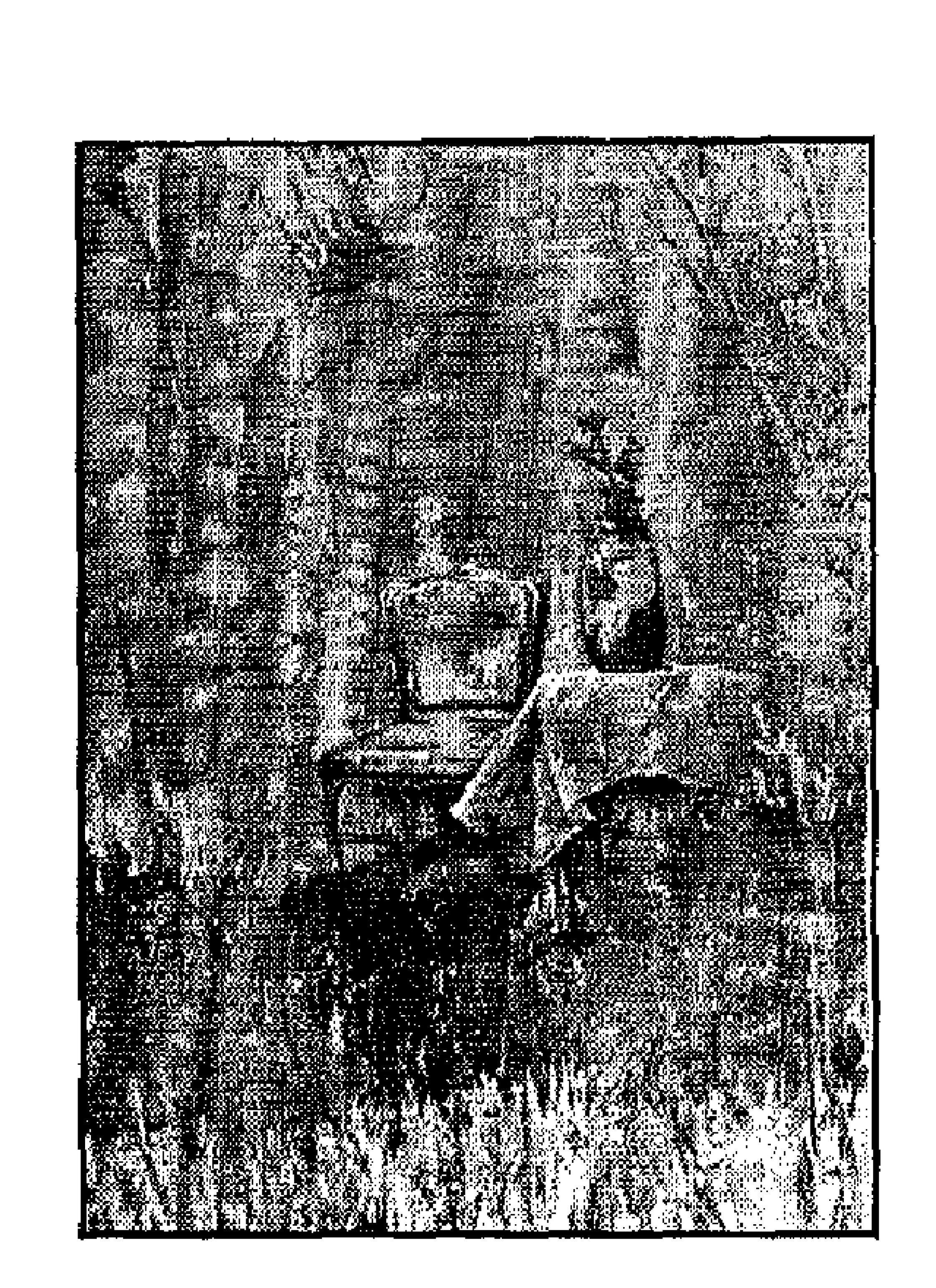
مجلس التعاون الخليجي، من خلال كتابات نقاد واكبوا حركية الإبداع المسرحي في هذه الدول لم تجعله يكتفي بذكر ما قدمه هذا النقد،وإنما بحث في الكيفية التي قرأ بها النقاد الظاهرة المسرحية الخليجية، ولأجل ذلك اتخذ " إبراهيم عبد الله غلوم من خلال مشروعه النقدي الذي اهتم بالمسرح والإبداع عموماً في الخليج العربي "المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي" نموذجاً وأهم ما خلص إليه د. عبد الرحمن بن زيدان في قراءاته النقدية لهذا الكتاب هو أن استراتيجية الناقد إبراهيم عبد الله غلوم كانت محكومة (باختيار تيمة محددة في هذه التجربة وهي الربط بين الظاهرة المسرحية وحركة التغيير الاجتماعي في دول مجلس التعاون الخليجي، أو الوعي بإشكالية العلاقة الجدلية بين المسرح والبنية والاجتماعية) هذا ما جعل منهج قراءاته يستند إلى سوسيولوجيا المسرح، باعتماده على التأمل الفلسفي، والقراءة الدرامية للدراما لرصد تغيرات وظيفة المسرح، وتتبع تشكل بنياتها وعناصرها وعلاقاتها بالمجتمع في مقاصده ومراميه، أي أنه بهذا التفكير المنهجي صار المسرح (قضية معرفية وفكرية وثقافية واجتماعية ترتبط بزمان دول مجلس التعاون الخليجي في التغير والتنمية، والتطور،والصراع الطبقي وتكوين المؤسسات الأدبية والأخلاقية والقانونية والسياسية).

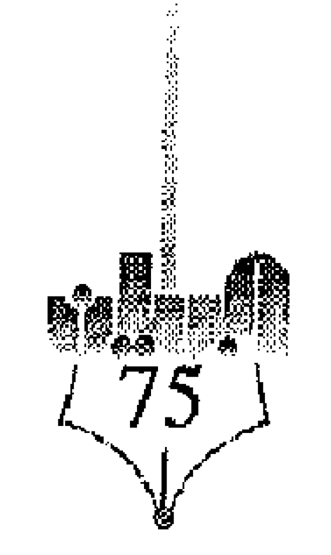
هذا يعني أن الكتابة النقدية بشأن المسرح، وهي مدعمة بهذا التفكير، سوف لن تكون ذات بعد واحد ووحيد، وإنما هي مشرعة على مختلف الأبعاد الساعية في مجملها إلى تأسيس فعل نقدي يدرك أن المسرح رهين بتوفر شروط موضوعية وذاتية قادرة على دمجه في صيرورة المجتمع،وباستطاعتها أن تجعل منه فعلاً ثقافياً ينمو ويتطور في بيئة ديموقراطية حداثية، نابعة من صلب الواقع المجتمعي ومنفتحة على متغيراته وتحولاته العالمية.

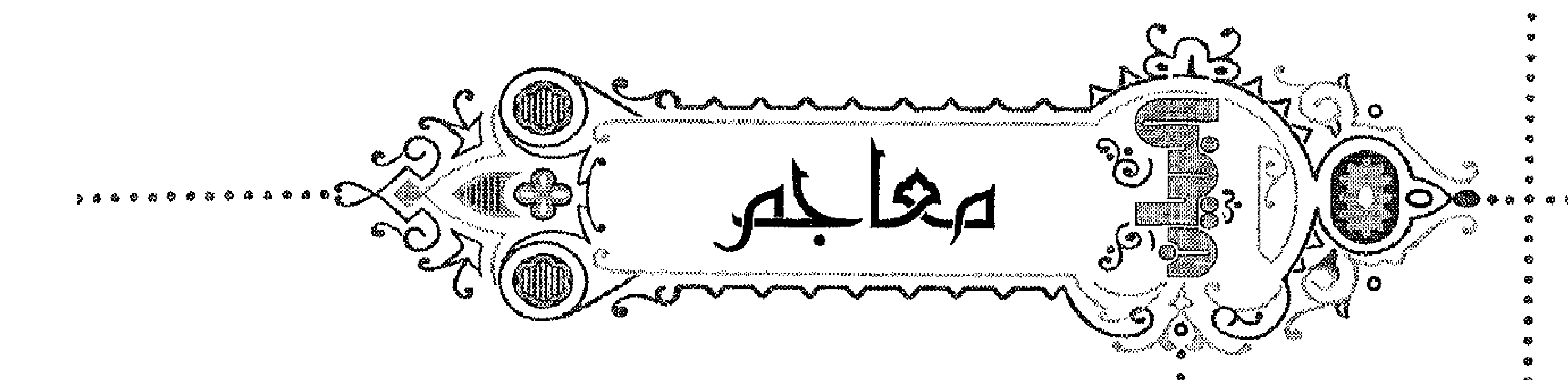
لقد قرب د. عبد الرحمن بن زيدان في هذا الكتاب القارئ المغربي والعربي عموماً إلى الظاهرة المسرحية في دول مجلس التعاون الخليجي،من منطلق القراءة النقدية التي تدرك معنى المسرح في تأسيسه وتأصيله محلياً وعربياً، فهو - أي الكتاب- "وثيقة الحب المغربية للمسرح الخليجي" كما أكد على ذلك منقذ السريع، رئيس فرقة مسرح الخليج العربي، أي الحب بما هو وعي شعوري، مبني على المعرفة، ومؤمن

بالاختلاف والمغايرة، وراسخ على مبدأ الحيوية في الكتابة والقراءة ومنفتح على التجربة التي تريد تأكيد وجودها في ظل تعدد التجارب واختلافها، ثم إنه الحب المكنون للمسرح العربي مغرباً ومشرقاً.

بهذا الحب إذن تمت قراءة المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي، بتجلياته النصية والركحية والنقدية، ليتبين أن التفاعل الحاصل بين كل هذه المكونات قد أنتج المعرفة بظاهرة تبتغي الإسهام في ترسيخ المسرح في المجتمع العربي، وترسيخ الوعي بالذات وبالهوية في زمن لا يؤمن بالركون إلى الكسل والتهافت والإتباع، وإنما يطمئن إلى الاجتهاد والإبداع، الذي تبقى الحاجة إليه ضرورة تاريخية للانخراط في التحولات والتغيرات العالمية المتتالية.







مفردات الأطفال الرُضّع وأصولها اللغوية

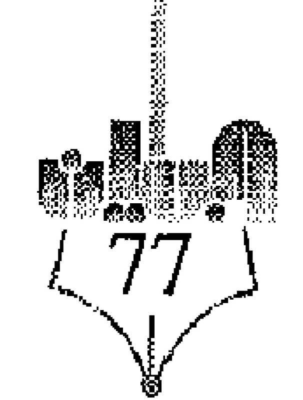
جمعها وشرحها :

خالد سالم محمد
(الكويت)

هذه بعض مفردات الأطفال الرضع وما يتعلق بهم، قمت بجمعها وشرحها والتعليق عليها. وينحدر معظمها من أصول عربية فصيحة، وبعضها من لغات قديمة منقرضة مثل السريانية والآرامية والهيروغليفية "المصرية القديمة"، وبعض المفردات من اللغتين الفارسية والتركية.

وهي ليست مقتصرة على بلد بعينه، إنما يستعمل بعضها في عدة بلدان عربية وربما غير العربية، كما أنها مستعملة في اللهجة الكويتية أيضاً.

أُصْ	أكثر ما تستعمل عند زجر الطفل وإسكاته،وهي عبرانية الأصل ومعناها "صَهْ". وهناك قول أنها "نبطية" ، فقد نقل الدكتور مصطفى جواد عن ياقوت الحموي في معجم البلدان، قال ياقوت: "أُصُو" معناها بالنبطية: أسكت. وتستعمل أيضاً لغير الأطفال الرُضع.
أغو	تطلق على الصوت الذي يصدره الرضيع أثناء لعبه، كما تطلق على الصوت الذي ينادي به الأب أو الأم طفلهما وهما "يناغيانه" أي يكلمانه بما يعجبه ويسره، كأن يرددا له لفظه: أغو.. أغو.. عدة مرات. يقال أن أصل هذه الكلمة : سرياني. وفي الفصحى، النَّغْيَة: أول الخبر.
امْبُو	أو أُمْبُوا: لفظة تقولها الأم لطفلها إذا عطش وأرادت أن تسقيه، وهي من القبطية : "أُمْبُو" ومعناها الشراب أو ما يشرب. وهناك قول بأنها فارسية الأصل.
إمْبَاع:	أو أمبوع، لفظة صوتية تقال لتخويف الأطفال تطلق في الكويت على ثغاء الخروف و خوار البقر. يقال أن أصلها من كلمة: "بُوبُو" وهي لفظة مصرية قديمة معناها: إله الزوابع والعفاريت، وهذا سبب استعمالها لتخويف الأطفال.
بَابَا	لفظ ينادي به الصبي أباه. وفي القاموس، بأبأ الصبي: إذا قال بابا



بَح	لفظة تقال للطفل إذا انتهى من الطعام أو الشراب الذي قدم له، وطلب المزيد، يُرد عليه بكلمة "بَح" أي انتهى. وهي من الفصيحة، البَاحةُ أو البَحْبُوحَةُ المكان الخالي الفسيح، واستعملت مجازاً لانتهاء الشيء بمعنى أصبح مكانه خالياً فسيحاً. وبَحْبَح الدار إذا توسطها قال جرير: **قومي تميم هم القوم الذين هم** **ينفون تغلب عن بحبوحة الدار**
بِجر-بِكر	البِكْر: أول ولد للأبوين، يكون انتظاره على شوق وغالباً ما تكون الأم في حالة قلق وخوف كلما قرب موعد الولادة كونها تلد لأول مرة. وفي التاج: البَكر من البَكارة بالفتح: المرأة أو الناقة إذا ولدتا بطناً واحداً. وأول كل شيء وأول ولد للأبوين.
تِيّاه	لفظة مداعبة للطفل الصغير أو الرضيع، بأن تخفي وجهك عنه ثم تظهره أو تختفي وراء ستار وتظهر قائلاً ومردداً له : تِيّاه.. تِيّاه.. ومعناها: ها أنذا، أوها أنت.. فيسر الطفل وتعلو ضحكاته.
تَيتَيْ	أو تَوتَيا: لفظة تقاله للطفل عند مسكه من يده لتعويده على المشي، فيقال له: "تُوتَيا أم حبية" إغراءً له بالمشي. يُروى أن تأتأ أو تَيتَيا في النقوش الهيروغليفية معناها امش. قال جلال الحنفي في معجم الألفاظ الكويتية: "وقد ورد في الكنز المدفون للسيوطي من بعض كلام العامة في مصر في القرن العاشر الهجري "بقي يمشي توتيا توتيا" وقال أحد الباحثين: أن كلمة "تاتا" بمعنى مشى في "القبطية". وفي الفصيح : "التأتاء" مشي الصبي الصغير". انتهى كلام الحنفي. وفي القاموس: تَأتَأ: مشى الصبي

تَدْبيخ	التّدْبيخ: ضربات خفيفة حانية بباطن اليد تطبطب بها الأم على ظهر طفلها وهو في حِضنها أو في مهادِه لكي ينام. وفي القاموس: دَبَّخ تَدْبِيخاً : قَبَبَ ظهره وطأطأ رأسه.
تَغْمِيز	طريقة بدائية لرفع وعلاج اللوزتين عند الأطفال الرضع وذلك بوضع عدد من نوى التمر في قطعة قماش تلف على شكل حزام وتوضع في أسفل الفك، ثم يُرفع طرفا الحزام بواسطة اليدين مرات عدة على مدى ثلاثة أيام حتى يتم الشفاء. وهناك طريقة أخرى وهي استعمال شمروخ ناشف من شماريخ عسيب النخل بعد لفه بالقطن المخلوط "بالقروف الناعم" و "القروف" مسحوق قشر الرُمان- وإدخاله في فم الطفل لرفع لوزه. وأحيانا عندما تكون اللوز كبيرة وملتهبة تُدخل المرأة إصبعها في الفم وتضغط على اللوزتين كل على حدة حتى تدميهما، و بذلك يخرج الصديد منهما. وتسمى هذه العملية أيضا السّكاط. ولفظة التغميز فصيحة، ففي التاج :غمَزه بيده يغمزه غمزاً عصره وكبه. ومنه حديث عمر أنه دخل عليه وعنده غليم يغمز ظهره. وفي حديث الغسل: اغمزي قرونك أي اكبسي ضفائر شعرك عند الغسل. قال زياد بن الأعجم: **وكنت إذا غمزت قناة قوم** **كسرت كعوبها أو تستقيما**
تِمِيمَة	شاة تذبح للمولود بعد مرور سبعة أيام على ولادته ويوزع لحمها على المحتاجين والجيران، وذلك حسب الاعتقاد لسلامة المولود وحمايته من الشياطين والحساد، وكل مَنْ لا تُذبح له "تميمة" يعتبر حسب ظنهم أنه ولد ناقص وربما لا يطول عمره. والعرب تسميها "عَقيقَة" ذكر أبو عبيد عن الأصمعي وغيره أن العَقيقة في اللغة أصلها الشعَر الذي يكون في رأس الصبي حين يولدَ .وقال: إنما سميت الشاة التي تذبح عنه عقيقة، لأنه يحلق عنه ذلك الشعَر عند الذبح، وهي سنة عن النبي صلى الله عليه وسلم. فقد قال: " أهريقوا عليه دماً وأميطوا عنه الأذى" أي بذبح العقيقة وحلق الشعر. أما التميمة فهي حبة أو حبات من الخرز تعلق في رقبة الطفل حتى قرب سن البلوغ لحمايته حسب زعمهم من الأرواح الشريرة، وقد كانت معروفة عند العرب منذ عصر الجاهلية. قال الشاعر: **وتجلدي للشامتين أريهمو** **إني لريب الزمان لا أتضعضع** **وإذا المنية أنشبت أظفارها** **ألفيت كل تميمة لا تنفع**

حَبا	تقال للطفل الصغير إذا مشى على يديه وزحف. وفي القاموس: أن معنى حبا الصبي إذا مشى على يديه وبطنه. وفي التاج : حَبَا الصبي حَبْواً: إذا مشى على استه وأشرف بصدره. قال الجوهري: هو إذا زَحف، وأنشد لعمرو بن شقيق **لولا السفار بعد فرق مهمة** **لتركتها تحبو على العرقوب**
حْليلَه	لفظة استحسان واستلطاف ومداعبة ومحبة تقال للطفل عند رؤيته من قبل الآخرين. وهي مشتقة من الفصيحة: ما أحلاه.
حِنُوَة	لفظة قديمة متروكة يقصد بها خبزة صغيرة جداً كانت تخبز للأطفال الذين يتواجدون مع أمهاتهم قرب التنور أثناء عمل الخبز في الأمسيات، وذلك بقصد إسعادهم وإدخال السرور إلى نفوسهم. وكان يطلق على هذا القرص الصغير اسم "حنُّوَة" وأصلها فصيح من الحنان والعطف، ففي الجمهرة: حَنَوت على الشيء أَحْنُوه حَنْواً: اذا عَطفْتَهَ وحنّت الأم على ولدها حنواً: إذا عطفت عليه.
دَا دَا	يقال أن لفظة "دادا" بمعنى الداية أو المربية التي تعتني بالأطفال باللغة السريانية. وقيل من "داذتا" الآرامية بمعنى حبيبة. وأرجعها البعض إلى الفصيحة " الدأثاء" بمعنى الأَمَة. وهي من المفردات التي ينطق بها الطفل مبكراً أيضاً.
دَرَّاي- دَرَّاج	والبعض يطلق عليه دَرُوي، شكل دائري من الخشب وغيره، له قوائم وثلاثة دواليب أو أربعة يصنعه النجار للأطفال الذين وصلوا مرحلة الوقوف كي يعينهم على السير. حيث يمسك به الصبي فيندفع معه إلى الأمام بخطوات ثقيلة غير متوازنة، ومع استمرار التدريب بمساعدة الأهل يتعلم الطفل المشي شيئاً فشيئاً. قد تكون اللفظة من الفصيحة: الدَرَج.

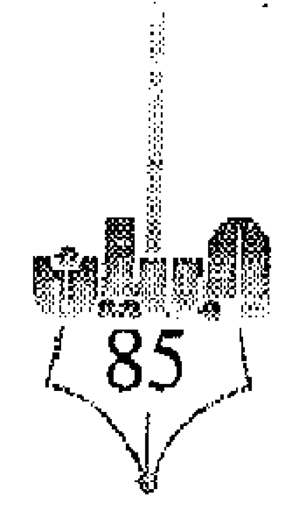
دكّة "دقّة"	تطلق على مجموعة من الأولاد الصغار الذين لا يتعدى الفرق بين أعمارِهم إلا سنة أو سنتين لأم واحدة، فيقال: أن أولادها دكة أو دكدكوة أي متقاربي الأعمار. وَقديماً كانَتَ تطلق كلمة "دَكَدُوكَة" على الطفلة الصغيرة المرحة. وهي من أصل آرامي بمعنى: رقيق، ناعم، صغير. أما لفظة، الدقة في الفصيح فمعناها: التراب الناعم. و الدِقاق: فتات كل شيء.
رِيرِي	اللعاب الذي يسيل من فم الطفل دون إرادته، فيقال: إنه "رارا". واللفظة فصيحة، ففي القاموس: الرِّيرُ: الماء يخرج من فم الصبي.
سَاسَت	ساست الأم طفلها أجلسته القرفصاء على رجليها أو على القيصرية محاولة حثة على التبول. وهي من الألفاظ المنقرضة. لعلها من المسايسة في الفصحى وتسمى أيضاً التدّريب.
عَنُونُو	كلمة دلع تقال للصغير المذكر، أما الصغيرة فيقال لها عَنوُنَة مثل " يا حليله ها العنونو" وهي من اللفظة الفارسية: نُونو: بمعنى الصغير.
كِخ	لفظة تقولها الأم لطفلها بمثابة زجر له إذا اقترب من الأوساخ أو وضع تراباً ونحوه في فمه. واللفظة فصيحة: جاء في التاج: يقال عند زجر الصبي عند تناول شيء وعند التقذر من شيء "كخ". وفي الحديث عن أبي هريرة رضي الله عنه إنه أكل الحسن أو الحسين تمرة من الصدقة فقال له النبي صلى الله عليه وسلم : كخ كخ، أما علمت إنا أهل البيت لا تحل لنا الصدقة.
كِركَاشَة- قِرقَاشَة	من ألعاب الأطفال الصغار، وهي علبة صغيرة لها مقبض بداخلها حصى صغار تخرج صوتاً عند تحريكها وهزها باليد، يرتاح لها الطفل ويلهو بها ويستمتع بالأصوات التي تنبعث منها. وهي لفظة صوتية لها أصول عربية. فقد جاء في التاج: واقْتَرشَتِ الرماح وتقرّشت وتقارشت: إذا تطاعنوا بها فصك بعضها بعضاً، واقترشت وقع بعضها على بعض فسمعت لها صوتاً.

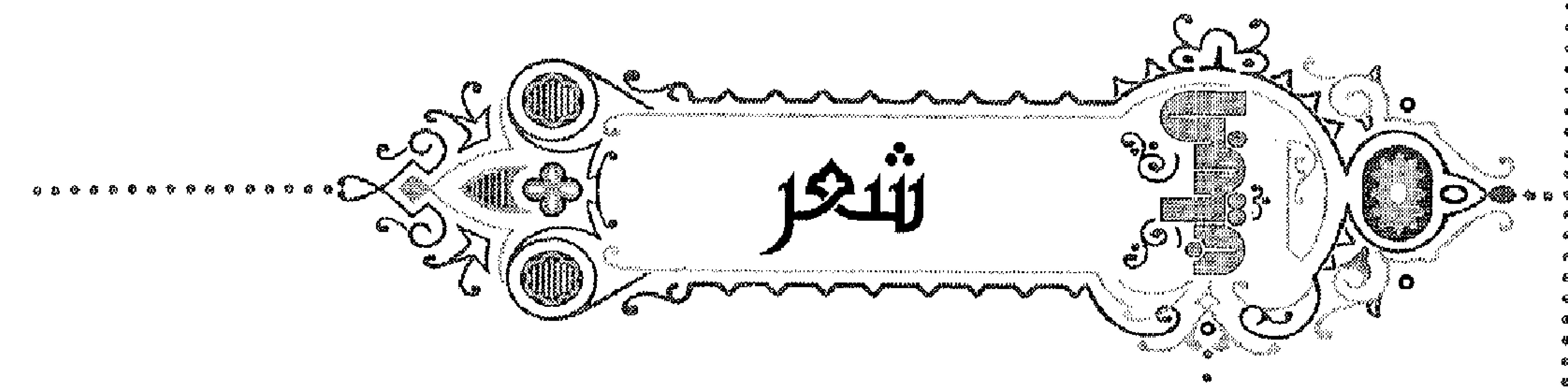
كَزِي	لفظة تقال للصبي عند بدء ظهور أسنانه إذا أريد منه أن يعض على إصبع أحد والديه أو شيئاً ما ، فيقال له : كِزي.. دلالة على أن بعض أسنانه بدأت في الظهور. واللفظة فصحى من الكزازِ أو الكزازة وهي اليبس أو الإنقباض. كز الشيء يكز كزاً. والكز هو الذي لا ينبسط، ورجل كز قليل المواتاة والخير قال الشاعر: **أنت للأبعد هين لين وعلى الأقرب كز جافي**
كَكَاه	لفظة يقصد بها براز الطفل وكل ما هو قذر، وعندما يقرب الطفل من أي شيء غير نظيف يزجرونه بقولهم "كاكا" أي ابتعد عن القذارة. وفي لسان العرب : القَقه: مشى الصبي وحدثه قال: وإذا أحدث الصبي قالت له أمه قَقَه دعه.
كُوكَش	تستعمل اللفظة دلالة على كثرة الأولاد سواء إناث أم ذكور. فيقال: فلان عنده "كوكش يهال" أي لديه الكثير من الصغار. والكوكش: أيضاً تجمع الأطفال وجلبهم وصياحهم. واللفظة فارسية : كوكش: بمعنى مؤذي للسمع واستعملت مجازاً هنا على كثرة الأولاد، ومعروف أن الصغار يحدثون ضجة وصخب أثناء لعبهم خاصة في المكان المغلق مما يؤذي مسامع الحاضرين ويعكر صفوهم.
كَيْصَيرية- قيصرية	والبعض يسميها القيصري، وعاء خاص بالأطفال والعجزة يستعمل للتبول. قيل أن اللفظة لاتينية عن اليونانية ومعناها إناء مجوف أو وعاء منتفخ. وقيل القيصرية من الألفاظ الفارسية معناها الإناء وهي منسوبة إلى القصر لأنها كانت لا تستعمل إلا حيث الترف والنعيم.وقد عُربت منذ زمن بعيد.
لِبَح	لِبَحَ الرضيع في العامية: بكى بكاءً متواصلاً من جوع أو مغص وغيره يقولون: الطفل طول النهار يلبح أي دائم البكاء والصياح.

لولُوا	لفظة استهلال تبدأ الأم في ترديدها عدة مرات وهي "تُدبخ" طفلها أي تطبطب عليه بحنيَّة محاولة تهدئته وحثه على النوم. مرددة: "لولوا يمه لولوا يا وليدي أو يا بنيتي".. وهي آرامية الأصل : أو .. أو ..
مَصَّاصة	مطاطة على شكل حلمة الثدي ولكنها أكبر قليلاً توضع في فم الطفل ليلهو بها. فصيحة، من مص الشيء.
مكاط -قمَاط	خيط سميك أو حبل من الصوف وغيره يشد على الخرقة التي يلف بها الرضيع، وتسمى في الفصيح: القِمَاط، فقد جاء في التاج: القماط: ذلك الحبل و أيضاً الخِرقة العريضة التي تلف على الصبي إذا قُمط وقَمَطه يقمِطَه: شد يديه ورجليه كما يفعل بالصبي في المهد وفي غير المهد إذا ضم أعضاؤه إلى جسده و جنبيه ثم لف عليه القِماط.
مَكعَادَه- مقْعَادَة	مقعد خشبي يصنعه النجارون قديماً للأطفال الرضع لمساعدتهم على الجلوس، يتكون من قاعدة للجلوس ومسند،وقطع خشبية من الجوانب ومن الأمام لتمنع الطفل من الوقوع. أما في الوقت الحاضر فقد تنوعت "المكعادة" وأخذت أشكالاً وأحجاماً في غاية الجمال والراحة. واللفظة فصيحة مشتقة من كلمة القعود.
مَميّة	والبعض يسميها "مَمة" وتطلق على الجلدة التي في رأس الزجاجة التي يرضع منها الطفل،وقد تطلق على زجاجة الرضاعة التي يوضع فيها الحليب الصناعي الذي يتغذى عليه الطفل. وهي لفظة تركية بمعنى: ثدي

مَنَز	السرير الذي يوضع فيه الرضيع، قديماً كان يصنع من جريد النخيل ومن الخشب على شكل قفص مستطيل مفتوح من الأعلى قابل للاهتزاز والتأرجح. واللفظة فصيحة، ففي التاج: المِنَز بكسر الميم : مهد الصبي، سمي بذلك لكثرة حركته. قال الشاعر جعفر الخطي في رثاء رضيع: **وطفل مات لم يركب جواداً سوى حضن الوليدة والمنز**
مُهَاد	الخرقة التي يلف بها الرضيع، وتطلق أيضاً على السرير الذي ينام فيه الطفل. وقد مر شرحها في لفظة "مكاط.
نَحْ	كلمة ترغيب تتلفظ بها الأم عندما تحاول أن تحث رضيعها على تناول الأكل أو الشرب أو الدواء. يقول خير الدين الأسدي في موسوعته: نَح : المقصود بها الحلوى. يقولون للطفل: "تعا خود نح" يريدون الحلوى. كما يقولون: نحو ونحية: ولم نجد لها أصلا لعلها تحريف النحي العربية: ضرب من التمر. وأقول: لعلها من الفصيحة، نيّحته: أعطيته شيئاً كما في القاموس المحيط.
نَحالة	هدية أو إكرامية تعطى للمولود وقت ولادته، قد يكون مبلغاً من المال أو قطعة من الذهب. وفي القاموس: النِحْلة بالكسر: العطية. والنَّحْل: العطاء بلا عوض. ونَحَل المرأة: أعطاها المهر. وفي الذكر الحكيم: قال تعالى : واتوا النساء صدقاتهن نحلة"
نَطع	قطعة من الجلد على شكل بساط صغير يوضع تحت فراش الرضيع كي يمنع تسرب البلل. واللفظة فصيحة؛ النَّطْعُ: بساط من الأديم ، الجمع أَنْطَاع ونُطُوع.

يَامْعَة- جامعة	قطعة من الجلد على شكل محفظة أو حقيبة صغيرة ، تحتوي على مصحف صغير أو وريقات تكتب فيها آيات قرآنية وأدعية، وقد تحتوي على تعاويذ ورموز وطلاسم. تعلق في رقبة الصغير أو تربط في زنده، وذلك كي تحفظه من الأرواح وتبعد عنه عيون الحساد. سميت بهذا الاسم لأنها تحوى جوامع الكلم وهي آيات من القرآن الكريم أو بعض قصار السور.
يسَعْبِل	يقال للطفل الذي يسيل لعابه على صدره"يسعبل" وجمعها سعابيل. وفي الفصيح. سعابيب ومفردها سعبوب. جاء في الجمهرة لابن دريد: والسَّعابيب من قولهم: سالت سعابيب فيه و هو الريق الذي يخرج من فيّ الصبي ممتططاً. وواحد السعابيب سعبوب. انظر "ريري"
يَلعَي	لَعَي الطفل: استمر في البكاء والصراخ من جراء ألم أو جوع أو غيره. وفي القاموس: تَلعَّلَع: تضور من الجوع والضجر، والرجل ضعف أوتعب. واللاّعي: الذي يفزعه أدنى شيء. يقول الشاعر محمد بن علوش من سامرية مشهورة وتنسب لابن لعبون أيضاً: **يا ذا الحمام اللي لعى بغصون** **وش لك على عيني تبكيها**





مملكة الأحزان

شعر: د. محمد طاهر الحمصي
(الكويت)

فقد الشاعر نجله الأكبر الدكتور عبد الحليم وهو في ريعان الشباب في أغسطس ٢٠٠٧ فجادت قريحته بهذه الآلام.

فِراقُكَ مِن كُلِّ التَّباريحِ أَوْجَعُ ... فَدَيتُكَ لَو أَنَّ الفِدا كانَ يَنفَعُ

وددْتُ غداةَ البَيْنِ لَو أنَّنا مَعاً ... بِباطِنِ مَحفورٍ مِنَ الأرضِ نُودَعُ

فَسُبحانَ رَبّي ما أشدَّ ابتِلاءَه ... وأعظَمَه إذ فِلذَةُ الروحِ تُنْزَعُ

يَقولُ ليَ الأصحابُ: طَرْفُكَ جامِدٌ ... وما عَلِموا نَفساً هُناكَ تَقَطَّعُ

"وَلَو شِئتُ أن أبكي دَماً لَبَكَيتُهُ ... عَلَيهِ، ولكِنْ ساحةُ الصَّبرِ أوسَعُ"

سَلوها حُشاشاتِ الثَّكالى تُجِبْكُمُ ... بِأَنَّ طُروسَ الوَجْدِ عِنديَ تُطْبَعُ

وأنَّ صَباباتي مَعاهِدُ لِلبُكا ... يَصيرُ بِها لِلصَّخرِ قَلبٌ ومَدْمَعُ

أَقامَ عَلَيَّ الحُزنُ مُذ غِبتَ قُبَّةً ... فَفي غَمِّها أُضحي وأُمسي وأهجَعُ

بِها حَشَمٌ مِن كُلِّ لَونٍ مِنَ الأسى ... يُطيفونَ بي والكُلُّ أُذْنٌ ومَسْمَعُ

أنا مَلِكُ الأحزانِ والفَقدِ والجَوى ... فَكُلُّ أَخي بَثٍّ لِبَثّيَ يَركَعُ

إذا ما خَبَتْ نارُ التَّفَجُّعِ في دَمي صَليتُ بأُخرى مِنْ لَظَى الثُّكْلِ تَطلُعُ

تَبيتُ هيَ الثَّكْلَى تُدَغدِغُ ثُكْلَها فما هيَ إلاّ ذكرياتٌ وأَدْمُعُ

تُحاولُ دفنَ الدّمعِ في مُقْلاتِها وتَصْطَنِعُ السُّلوانَ، والضّيْمُ تَدفعُ

لَئنْ غاضَ منها الدّمعُ إنّ شُهودَهُ حُضُورٌ، فماءُ السُّحْبِ للبرقِ يَتْبَعُ

يكادُ يُذيبُ القلبَ منها تَنَهُّدٌ وإنْ بانَ للسُّلوانِ منها التَّصَنُّعُ

أرَى في الجفونِ الذّابلاتِ مَرابعاً تُقيمُ بها الأشجانُ، والحزنُ يَرْتَعُ

ومِنْ حَشْرجاتِ الصّدرِ أسمعُ لَوعةً تُصَدِّعُ صُمَّ الصخرِ، والصّبرَ تَقْطَعُ

شريكةَ حُزني قد تَقَضَّى سُرورُنا وسافرتِ الأحلامُ، وانْهَدَّ مَطْمَعُ

فلا يومُنا شُغْلٌ، ولا لَيْلُنا كَرَى ولا مأوُنا عذبٌ، ولا العيشُ مُمْرِعُ

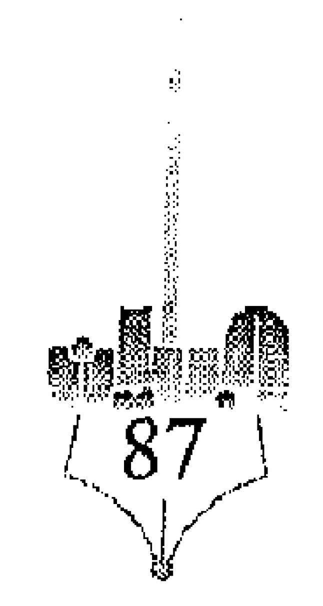
سلامٌ على أيّامِنا البيضِ والهوَى يَضِجُّ بقلبَيْنا إذِ العمرُ مَهْيَعُ

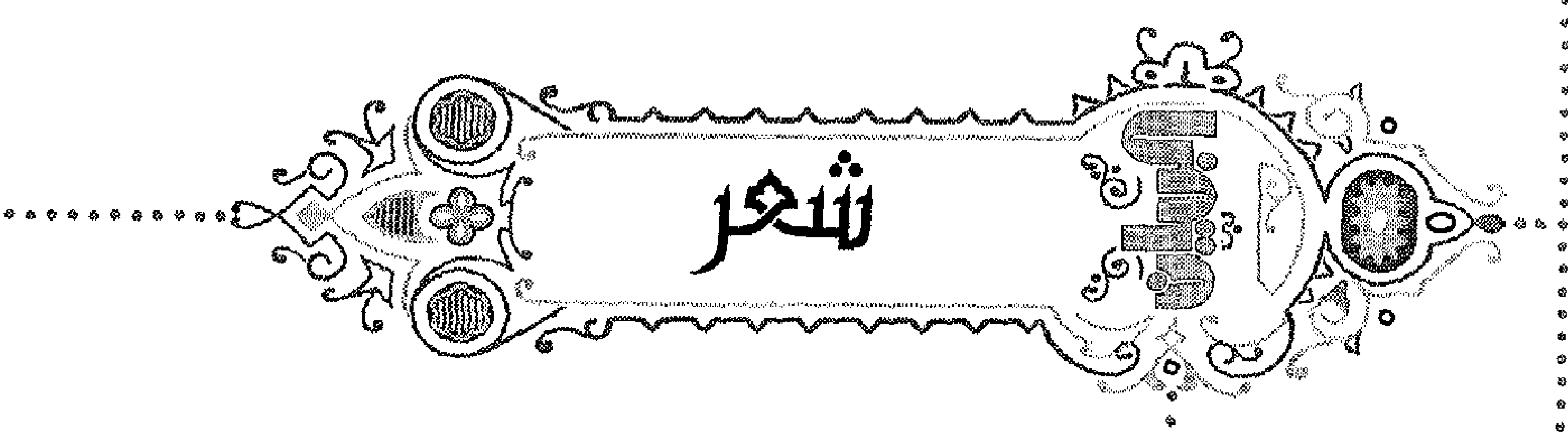
سلامٌ علينا والمُنَى تَتْبَعُ المُنَى إذِ السَّعْدُ ثاوٍ والهناءاتُ طُيَّعُ

عزيزٌ علينا فَقْدُ مَنْ كانَ حبَّنا ولكنْ قضاءُ اللهِ ما مِنْهُ مَدْفَعُ

تَعالَيْ أُقاسِمْكِ التّصَبُّرَ، عَلّنا نَؤوبُ بأجرِ الصّبرِ، فالصّبرُ أَنْجَعُ

فللهِ ما أعطى وللهِ ما قَضَى فسبحانَهُ يَقضي ويُعطي ويَمْنَعُ





البادية

شعر: سهام مهران عبدالله
(سوريا)

أفق يحلِّق شارداً

وقطيعُ غيمٍ سارحٍ

في الرابيات

الفجر ينشر في الفضاء

رذاذه

حُلَلٌ توشّحها الطبيعةُ

بالنضار وبالشذى

والقوم يؤنسهم سميرُ

(الربعة) الجذلى

وشموا على سفر الوهاد

إباءهم

والنبل يقطر في الأكفِّ

شمائلاً ومآثرا

والعشب يضحك في احتفاءات

المراعي زاهياً

وإذا الغروب يمدُّ ألسنة

الدجى

فالليل يسرق صمته بوحُ

الدروبْ

ويلوذ بالسرِّ المغيَّب في الأثير

* * *

هذي البداوة عنفوانُ

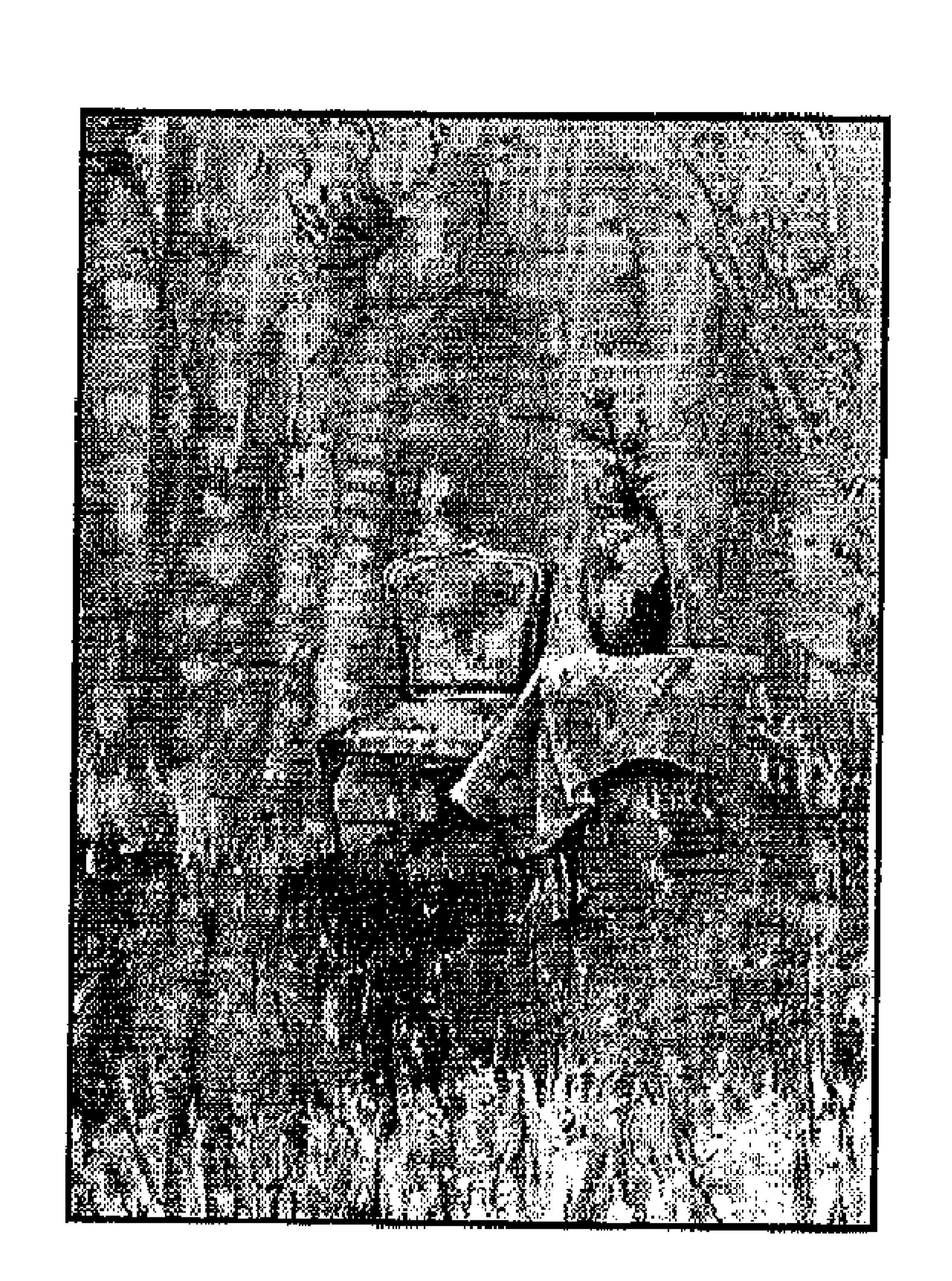
الكبرياء

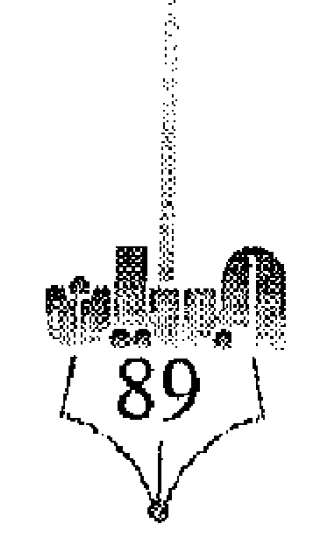
ومآثرٌ شمَّاء خطَّ تليدها

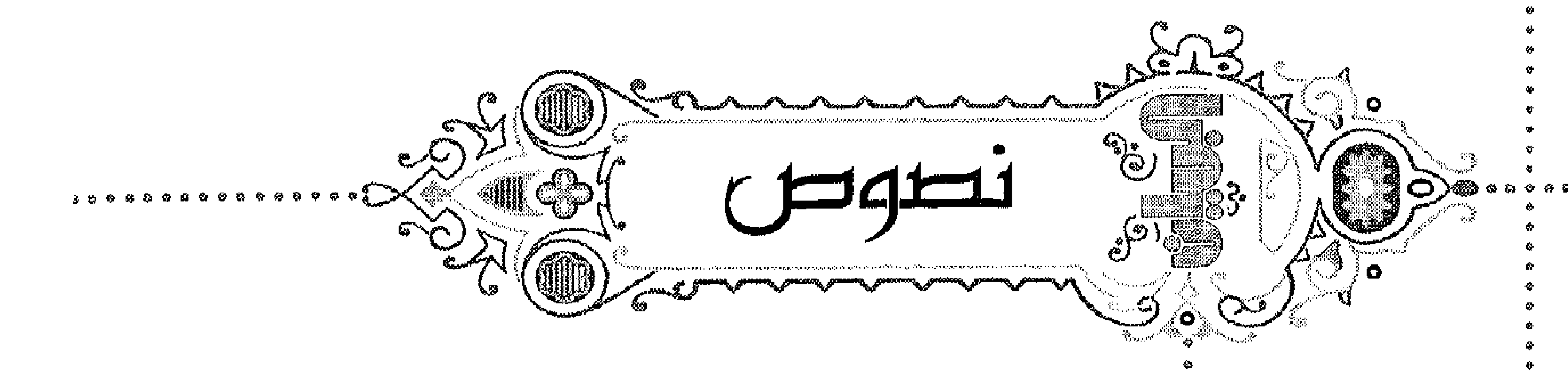
كَرَمٌ تخضَّب بالبهاء

ورفيفُ موَّال تهادى في السهول

والنخل ولهانٌ يعانقهُ الشموخ.







جنازةُ الوقت

بقلم: سعد الجوير
(الكويت)

هنا..
حيثُ من دونه،
الناسُ تمرّ
الساعةُ تمرّ
العصفورةُ تحملُ الربيعَ على بيضتين فاسدتين
وتشتمهُ وتمرّ
يتمتمُ مرتجفاً في داخله:
لا تتركوني وحيداً كشارع!

لم تُبق الحربُ،
الحربُ لاتبقي وجهين يعرفهما ولا طفلاً في آخر الشارع
ينتظرُ أقرانه ليقرأ سراً بذاءةَ الجدران.

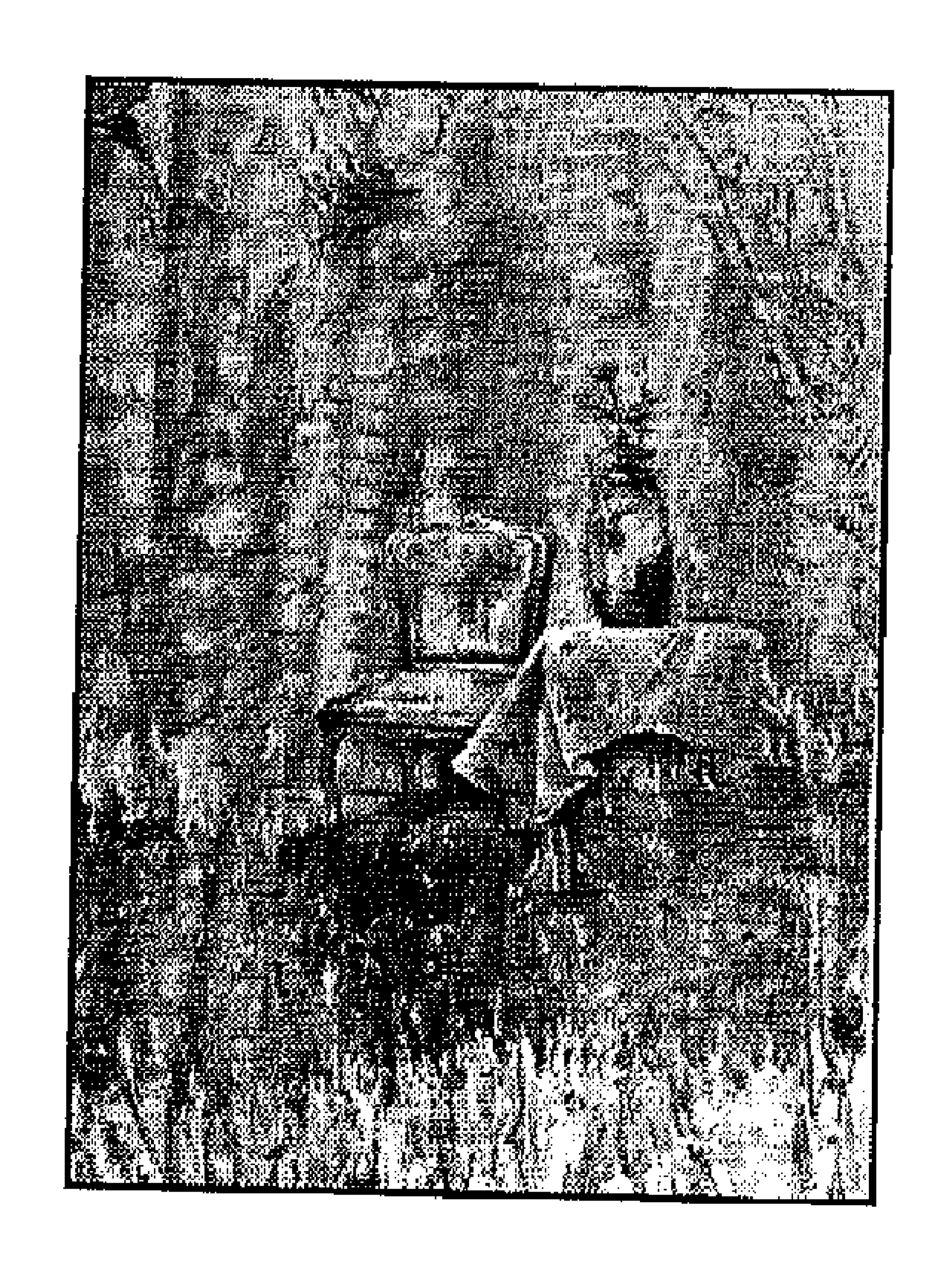
حاول أن يعيد عليه الأغنية
لكنّ الوحشة
كانت كفيلةً بأن تعيد عليه كلَّ شيء
سوى الأغنية.

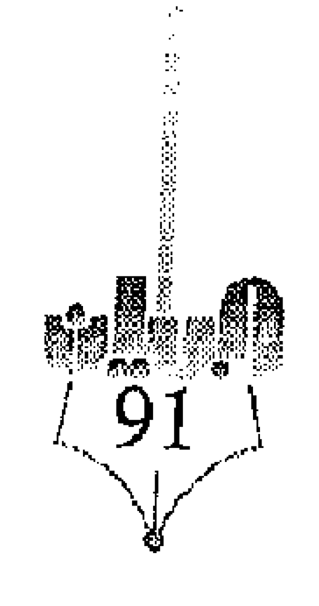
ينظرُ نحوهم بعينين مذعورتين
الأصدقاءُ
اللذين خلعوا أسماءهم
وعلّقوها على صيفٍ مضى.

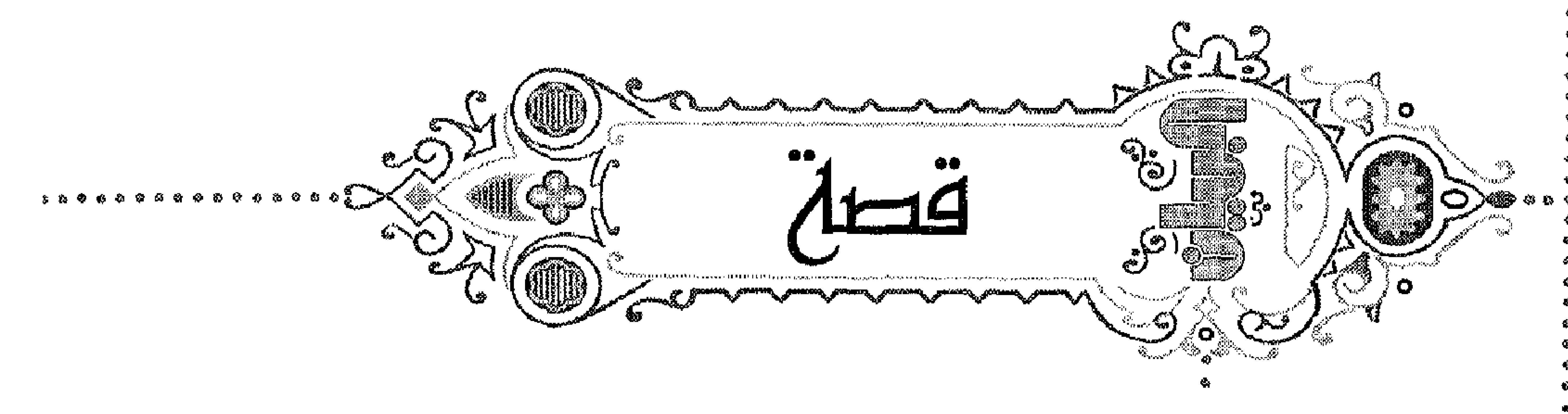
ينظرُ نحوهم بعينين بائستين
الشحّاذونَ
الذين تحولوا إلى باعة متجولة سوى أنهم لا يبيعون
شيئاً..

ينظر نحوها بعينين ساهمتين
الحبيبةُ
التي بدّلته بآخر قبل أن يمرّ عام.

هنا
يعلنُ الوقتُ عن جنازتِه
ويمرّ.







المدينة السوداء

بقلم: ليوناردو اليشان*
ترجمة: باسمة العنزي*
(الكويت)

أثناء الحلاقة جرحت شفتي السفلى، بعدها وجدت نفسي على أعتاب المدينة السوداء، مدينة مشيدة من الرخام الأسود وسط الصحراء القاحلة، حيث يبعد أقرب منجم رخام مئات الأميال. مدينة الرخام الأسود الغريبة النائية عن أية واحة أسماها قلبي وطن.

دخلت عبر بوابتها و كلي ثقة أنها مدينتي التي صممتها، كنت المعماري الذي بناها و رخامها و منجمها.

مدينتي العجيبة، كنت فيها العبد الذي استخرج الرخام و حمله بشقاء أبدي عبر الصحاري،كما كنت ملكها و زائرها الوحيد،يا لغرابة ملامحها!

تسكعت في شوارعها مصحوباً بعطر حميم،رائحة شعر أمي...قميص أبي... حبات البرتقال التي كنا نتقاسمها ليالي الجمع...و رائحة أمسيات دافئة بعيدة تظللها حكايات جدتي عن الجنيات.

مشيت في شوارع مسكونة بوجوه مألوفة، عرفتها في مراحل سابقة من حياتي كانت إما سوداء أو بيضاء، لا أحد منهم يبدو مسرع الخطى أو قاصدا لوجهة محددة.

الكل يتحرك بصمت،الشوارع المزهوة بالعطر و المسكونة بأولئك الذين مازالوا أحياء في العالم الآخر،الذين شاخوا لكن بدا كل منهم كما شهدته طفلاً و يافعاً و رجلاً.

ثمة مسجد يقع على حدود مدينتي،على قبته هلال،على الطرف الآخر من الشارع كاتدرائية على قمتها تجلس شمس الشتاء.

كناس الشارع في حينا القديم يكنس النجوم المتساقطة كأوراق يابسة، بينما عقارب ساعة البرج لا تتوقف أبداً عن الدوران على إيقاع رقصات من القرون الوسطى.

هذه هي مدينة الرخام السوداء التي بنيتها في كل لحظة مضت من حياتي و لازلت.

من بين الحشود البيضاء و السوداء شاهدت فتاة صغيرة ترقص و تقفز بفرح طفولي،سعدت كثيراً برؤية فرداً مبتهجاً في مدينتي ...في حياتي.

سرت إليها متسائلا: "من تكوني؟" ،قالت إنها طفولة زوجتي،سألتها: "هل كنت سعيدة فيما مضى؟"، أجابتني: "نعم،و في كل لحظة كبرت فيها كنت أكثر سعادة مما مضى!".

"هل كنت سبب سعادتك؟" أجابتني "نعم،لأنها قضت معك كل يوم في أسى و يأس من الغد،رغم ذلك..أنا أمسها..طفولتها البعيدة أصبح في ذاكرتها أكثر فرحا و حضورا، وكم كنت مخطئا بظنك أن الماضي لا يمكن له أن يتغير".

بكيت بصمت و أشحت بوجهي بعيدا عنها.

غادرت مدينتي الرخامية السوداء العجيبة بأقدام متعبة و ألم عميق،قرب المسجد عند البوابة الثانية،رأيت صبيا صغيرا تملأ وجهه التجاعيد و الندوب،يبيع وروداً سوداء لطالما أردت الحصول عليها.

سألته: بكم؟

أجاب: أنها لك،كانت بانتظارك منذ زمن طويل.

- من أنت؟

- أنا طفولتك.

- لكنك كنت سعيداً..أتذكر هذا جيداً.

- كنت كذلك،لكننا الآن نعرف أكثر مما مضى،أليس كذلك؟

أخذت الورود السوداء و خرجت من البوابة.

"لست الملك هنا" صحت باكياً، "لا لست أنت،لدينا هنا ملكة" قال لي الكاهن،و أشار لموكب من الجنود منهم من خدمت معه في الجيش.كانوا يحملون صندوقاً من الذهب على أكتافهم. "أين يذهبون؟" باغتني السؤال،كانوا يحملون ملكة المدينة السوداء إلى المعبد حيث يقدمونها قرباناً في شهر إبريل من كل عام،حسب ما قاله لي الكاهن، فتحت الملكة طرف ستارتها الحريرية و حيتني مع ابتسامة حزينة،كانت لها نفس ملامح جدتي.

تقدم الموكب تحيط به تراتيل مألوفة باللغة الأرمنية.

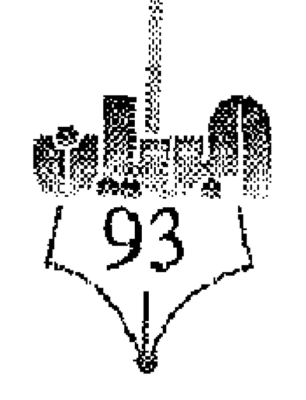
قبل ابتعادي عن البوابة، التفت ملقياً نظرة أخيرة على الصبي بائع الورد، كان ينظر نحوي كطفل يتيم تركته خلفي فيما مضي، "انظر ماذا فعلت بك" هممت باكياً،مسح بيديه الصغيرتين دموعه و قال "انظر ماذا فعلوا هم بنا".

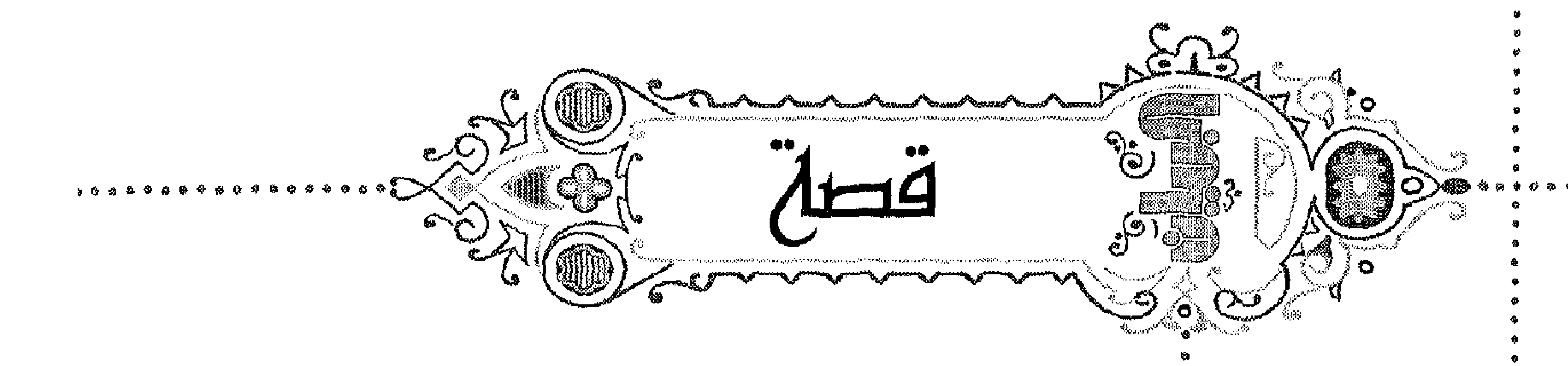
تجاوزت بوابة مدينتي التي أغلقت بعنف ورائي.

سقطت شفرة الحلاقة من يدي،في المرآة وجه رجل عجوز،تسيل الدماء على ذقنه و رقبته.

(*) القصة للكاتب الأمريكي من أصل إيراني ارمني ليوناردو اليشان،المولود في طهران،هاجر عام ١٩٧٣ للولايات المتحدة،حصل على شهادة الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة تكساس،عمل في التدريس في جامعة يوتاه،لديه ديوانين شعر،كتاباته بالانجليزية تحمل الروح الأرمنية برموزها و تاريخها،توفي عام ٢٠٠٥ أثر حريق شب في منزله.

(*) باسمة العنزي عضوة رابطة الأدباء وكاتبة قصة.





المال والبنون

بقلم: د. حصة الرفاعي
(الكويت)

دخل هلال الديوانية وسلّم على الحاضرين ، واتخذ مجلسا قريبا من صديقه بدر. التفت

إليه بدر يسأله عن أموره: ما أخبار "فلتك" الجديدة يا هلال ؟

الحمد الله إنها شارفت على الانتهاء. أجابه هلال.

ماذا تنتظر إذن ؟ لماذا لا تنتقل إليها وتترك ذلك المنزل الصغير الذي استأجرته منذ أعوام؟

(علق أحد رواد الديوانية).

مهندس الديكور يضع اللمسات الأخيرة والتكييف لم يتم تركيبه بعد. رد عليه هلال.

المكيفات في هذا الجو الحار أهم بكثير من الديكورات. علق بدر.

إنها فيلا كبيرة جدا وتحتاج إلى عدد كاف من وحدات التبريد المركزي. فإذا أصاب إحداها عطل استمرت الأخرى في العمل. كما أن الأولاد بعضهم يحبذ البرودة الشديدة والبعض الآخر يفضل الاعتدال في درجة الحرارة. وأنا وأمهم لا نحتمل عمل المكيف مدة طويلة لذلك فضلنا تقسيم نظام التكييف وفصله عن بعضه في طوابق المنزل الثلاثة لتوفير الراحة للجميع وتخفيف الضغط على الأجهزة كي لا تتعطل. لا شك أن التكلفة عالية جدا ولكن ماذا عليك يا هلال فأنت مليونير. عقب صديقه ناصر على كلامه مداعبا.

يا أخي النقود تأتي بالجهد والتعب والعمل المتواصل. والتوفيق من الله تعالى. قال هلال.

تعب ؟ ! أي تعب يا صديقي ووالدك وجدك رحمهما الله كانا من كبار التجار والثروة آلت إليك بالوراثة؟. مازحه بدر. وضحك الجميع.

ابتسم هلال ولم يعلق على كلام صديقة. فهو لم يقل سوى الحقيقة.

انتهى كلام "الربع" عن فيلا هلال وبدأت أحاديثهم اليومية في مجالات شتى سياسية واجتماعية واقتصادية. ولم يخل حديثهم من تباين في الآراء ووجهات النظر التي يتسم بعضها بالحدة. ولكنهم كالعادة يتفقون في نهاية الأمر في حبهم لوطنهم وحرصهم على مصلحته.وغالبا ما يتذكرون أيام الغزو الغاشم التي ذاقوا فيها مرارة الظلم والتشرد داعين الله أن يديم عليهم نعمة الأمن والاستقرار في بلدهم الغالي.

انفض الاجتماع عند منتصف الليل وخرج هلال ليستقل سيارته ويعود إلى منزله.

ولكنه لسبب ما لم يكن سعيدا كعادته هذه الليلة بل كان ثمة هاجس يجول في نفسه وينغص عليه فرحته بلقاء أصحاب الديوانية الذين كان أغلبهم رفقاء طفولة وزملاء دراسة يشتاق إليهم ويسعد بلقائهم. إذن ما الذي ضايقه في حديث الليلة. هل هو سؤالهم عن منزله الجديد أو تعليقهم على ثروة ذويه ؟ ولماذا يتأثر بذلك المزاح العابر الذي اعتاده منهم ؟.

لا بد أن هنالك شيئاً آخر استدعاه ذلك الحديث عن النقود والغزو.

شيء لا يعرفه أحد سواه وهو يخفيه بين جوانحه ويحرص على كتمانه حتى عن زوجته أقرب الناس إليه. ولكن هذه الليلة يأبى ضميره إلا أن يتغلغل في ثنايا أضلاعه ويكشف عن ذلك السر المكنون في زوايا القلب.

لا تعطيه شيئا يا أمي إنه يستغلك. أعيدي إليه النقود التي ائتمنك عليها فحسب. قال هلال.

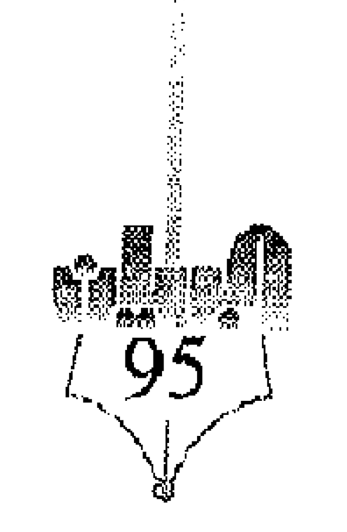
كلامه صحيح يا أمي إنها أمانة وأنت تريدين إرجاعها لصاحبها. ثنّى جاسم على كلام أخيه.

حسنا هلال إذن استبدل بهذا المبلغ ما يوازي تلك العملة المشؤومة لتعيد النقود إلى خالك.

دخل عليهم والد هلال رحمه الله وهم في جلستهم الثلاثية المنعقدة لحل مشكلة الأمانة.

ولما عرف سبب اجتماعهم ، حاول إنصاف الخال قائلاً: لا هذا لا يجوز أعطوه مبلغا بديلا. ثم موجها حديثه لهلال. يا ولدي لقد قدم إليك خالك خدمة جليلة ، لقد افتداك بماله حتى وإن كان ذلك بمحض الصدفة.وأنت ستظل مدينا له بحياتك إلى الأبد.

ارتفعت الأصوات الثلاثة معترضة على كلام الأب الذي آثر الانسحاب



متحاشياً الاصطدام بهم. ثلاثة ضد واحد !: حسناً، افعلوا ما بدا لكم فهو خالكم وأنتم أدرى بالأمر.

فكرت الأم قليلا ثم قالت: إن والدك على حق. علينا أن نعوض خالك.

لا لا يا أمي إنه يريد استغلالنا !!.

إذن لنعطه جزءاً من المبلغ دفعاً للبلاء وصدقة عن عمرك يا هلال. وليكن ذلك من مالي الخاص.

: كما تشائين يا أمي وإن لم أقتنع برأيك ، ولكن هي نقودك وأنت حرة فيها.

استرجع هلال أحداث ذلك اليوم العصيب حين التف حوله العاملون في شركة والده مطالبين برواتبهم ومستحقاتهم التي تأخرت عدة أشهر أثناء محنة الغزو. ولم ينس عيونهم التي كانت تقدح شرراً وهم يحيطون بسيارته من كل صوب متوعدين بالويل والثبور إن لم يتسلموا أجورهم خلال أيام قليلة ما أصابه بالفزع والرعب.

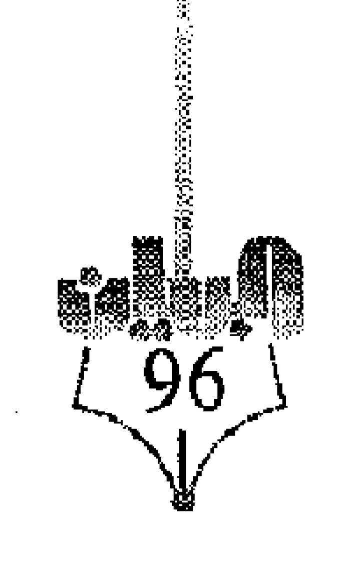
فلم يدر بخلد هلال الذي اعتاد البقاء في الكويت لمتابعة أعمال والده التجارية أثناء سفر الأب مع الأسرة، أن وطنه سوف يتعرض لاحتلال جائر يغير أوضاع هذا البلد الصغير في مساحته ،الكبير في مواقفه الإنسانية.

عاد هلال في ذلك اليوم إلى المنزل حزينا مهموماً يقلب كفيه الخاويين ويتحسر على شبابه الغض. فهو لم يتزوج ويرزق بأولاد كما فعل أصحابه ويرفض أن يموت بأيد أولئك الأوغاد الذين لم يقدروا ظروف الأزمة. فقد تسبب الغزو في إغلاق البنوك وندرة السيولة بالإضافة الى قيام المحتل بمساواة عملة البلد ، الأقوى عالميا من الناحية الشرائية بعملة بلد الغزاة المتدنية. كل هذا قدر أصاب أهله ووطنه بمحنة لم يشهدوا مثلها. والمهم الآن تدبير المبلغ الذي يشتري به حياته ويجنبه خطر تهديد أولئك الجياع الذي لا يريدون مغادرة البلد دون استلام حقوقهم. فكل ما حدث ويحدث لا يعنيهم في شيء. وهم لا يبغون سوى ثمن عرق جبينهم. فليعطهم ذلك ويرحلون ودونهم الطوفان.

لم يترك هلال مكاناً في المكتب إلا وبحث فيه عن النقود. ولكن (التجوري) كان خاوياً تماماً فقد قام هلال بإيداع محتوياته في البنك قبل الأزمة بيومين. ولم يبق أمامه سوى (تجوري) المنزل. وبعد محاولات شاقة ، استطاع بمعاونة شقيقه وبعض الخدم كسر الجهة الخلفية لتلك الخزانة الحديدية الصلبة. وفي المساء أوصد باب الغرفة دونه واستخرج محتويات الخزانة وعندما عثر على كيس النقود لم يصدق عينيه ورقص جذلاً وهو يعد المبلغ الذي يغطي أجور الموظفين ويزيد عن ذلك كثيرا

- يا إلهي ما أكرمك.

حسنا فعلت أمي بشراء هذه العملة التي أنقذت حياتي.صاح هلال فرحاً بنجاته من موت محقق.



مرت أيام الغزو الغاشم وقيض الله للوطن من حرره من قبضة الاحتلال البغيض وعاد المواطنون إلى وطنهم الحبيب ومن بينهم ذوو هلال. وعندما روى لوالدته قصته مع العاملين في الشركة حمدت الله على سلامته وشكرت في سرها خاله الذي كانت نقوده سببا في نجاة ولدها.

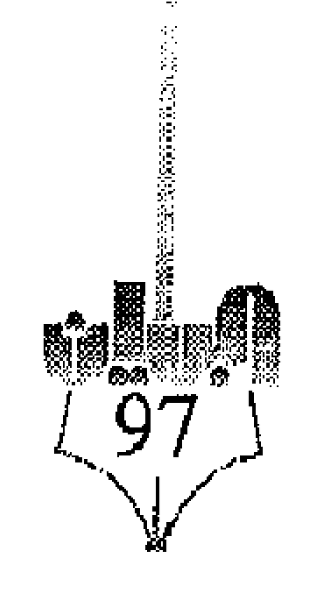
عرف الخال حكاية هلال مع موظفي الشركة وأن المال الذي أودعه لدى شقيقته كان السبب في إنقاذه من مصير محتوم. وبعد حين زار والدة هلال ليسترد أمانته ويخبرها بأنه قد اشترى ذلك المبلغ بسعر مرتفع بعد تحسن سعر تلك العملة أملا في تحقيق الربح لو ارتفعت قيمتها أكثر.

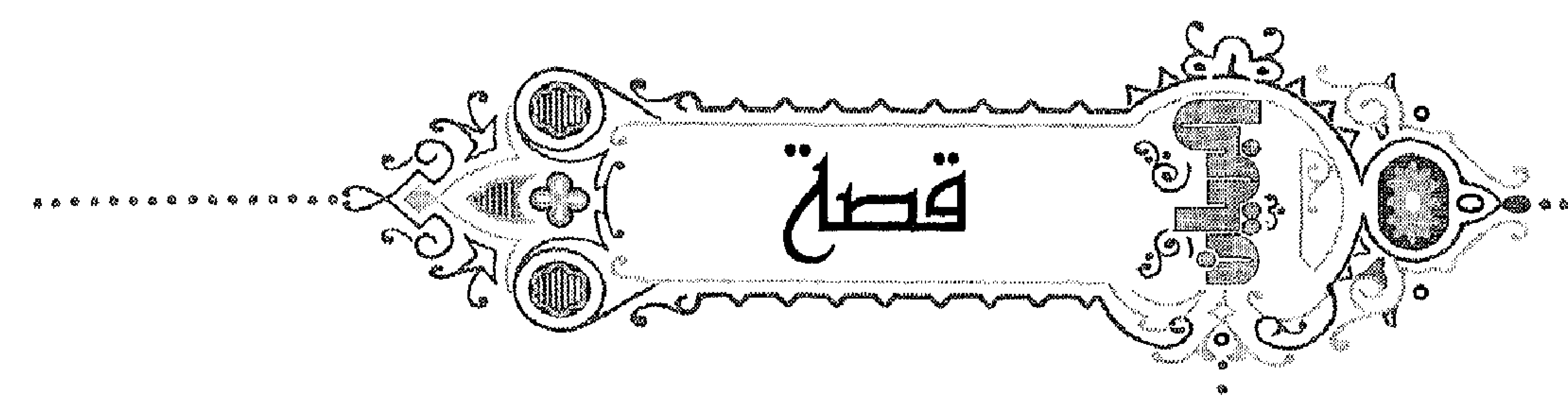
وبما أن نقوده كانت سبباً في سلامة ابنها فهو يريد فقط الثمن الذي دفعه لابتياع تلك النقود موثقاً بوصل الشراء ، على الرغم من أن قيمتها خلال الغزو كانت تساوي سعر العملة المحلية.

لكن الخال فوجئ بثورة أخته ورفضها دفع ثمن شراء العملة وأنه سوف يتسلم المبلغ الذي أودعه لديها دون زيادة أو نقصان بغض النظر عن الظروف والملابسات !!.

مع شيك بأقل من نصف ثمنها عوضاً عن خسارته. ! و اشتدت خيبة أمله حين علم بأن هلال هو الذي حرضها ضده ناكراً فضل خاله عليه متناسيا بأن نقوده كانت السبب في تحرير رقبته وأن المبلغ الذي يطلبه هو حقه المشروع وليس صدقة أو زكاة. فعلى الرغم من قلة موارد الخال المادية فإنه لا يقبل إحسانا من أحد مهما كان قريبا منه. بل أن ممتلكاته البسيطة ستؤول إلى أقربائه. فبعد وفاة زوجته وولده الوحيد ،لم يعد له وريث سواهم.

انتبه هلال على صوت نسيم، صبي الديوانية الذي استغرب وجوده قرب المنزل فهرع إليه يسأله إن كان ثمة خلل أصاب سيارته. فأجابه هلال بالنفي وأدار محرك السيارة وهو يغالب ذلك الهاجس الذي ما فتئ يباغته بين حين وآخر منغصا عليه سعادته بالمال والبنين.





غصن

بقلم: هبة بوخمسين
(الكويت)

في الأسبوع الخامس على مبيت غُصنك عندي، كان لقاؤنا قصيراً، سريعاً وممتلئاً. أخبرتني وأنت تجول بي في سيارتك أن الأخضر دلالة الانسجام، فمتى ما أضناك التعبُ احتضني عود البامبو واغترفي ما شئت من الطاقة عبره !

قُلتُها بإيمان خالص، واستقبلتُها كعادتي بتهكّم مفضوح ومخيّب لأملك.

اعترفتُ بين يديك يومها بقلّة صبري. العمر يتسابق وليس بي انتظار لصحو التمرد في قلبي لأترجمه لفعل، القول سهل يا رفيق الروح، أخبرتك، لكنك حملت كفّي الصغيرة، نفخت في راحتها وابتسمت مدغدغها بأسنانك، وبوَرع قدّمت الحقيقة إلي.. "كفّك تخلقُ حريّتك!"

وصمتنا، طويلاً.

*

*

- لا تسرع!

- لست مسرعاً، استرخِ.

وتنّهدتُ قلقي.

*

*

زمجرتُ..

- أكرههم !

- كنتُ مثلك، وما عدتُ.

أيعقلُ برودكَ؟

- الإنسان يا "بسمة الله" × دون المحبة مارد، لا تستسلمي لماردك!

- لكنك رجل ويسهل عليك تقليب حياتك كما تشاء، لا عيون تتصيدك!

- مخطئة.

وصمتنا مجدداً.

*

*

تبقى عبارتك ترن.. ترن..

"كفّك!"

وأشعر بوخز في معصمي، أقبض عليها بكفي الأخرى وأبكي..

- لا أستطيع..

- بل تستطيعين لو أردتِ..

- أحتاجك، بظلّك لن يجرؤ أحد على نقد التغيير !

أطلّ عليّ حزنك من عينيك، أخبرتني..

- سأعيدك، ونلتقي لاحقاً.

كنتَ قاسياً..

و.. "كفّك"، وخزة أخرى، وأحسستُ بدفء الدمع ينساب على خديَّ.

ما كل هذا الثقل على أكتافي؟!

*

*

عود البامبو، الذي كسر جمود وحدتي بين جدران الغرفة وسقفها، الصديق الوفيّ استقبلني بعد لقائنا المسروق كالعادة ذاك المساء، كان امتعاضي ودموع يأسي، وانتظار منقطع النفس يهزّ أنحائي. وصوتك..

"كفّك تخلق حريتك"

لكنّ القيد على أشدّه، أتحايل على تكبيله لي بأكاذيب - لا تليق بنبض القلب - لكنها مجدية، وأجدني بعدها معك وليل متواطئ، وحدود امتلاك الكون بعناقنا لمدة ساعتين في كل مرة، وكثير من البهجة، وشغف كالشهاب.. لا أكاد ألمحه حتى أعود وحيدة، دون قربك، وليس سوى عود بامبو بانتظاري، أخضر، يحاول منحي انسجام لا أفقهه، بأوراق راقصة تلهو مع نغم الكون ولا تعي ألمي..

في الأسبوع الخامس على مبيت غُصنك عندي، ناديتُ:

- يا غصنُ..

وصرتُ أبثّ البامبو تفاصيل لقائنا الأخير، يستمع بإخلاص، أحس تمايله معي، تنهده مع حزني..

- غريبة بينهم، وحيدة، ولا أستطيع.

لا يردّ، لكني أظلّ مستلقية على ظهري، شعري يتلقفه الهواء من طرف الفراش، والغصن يظللني بوريقاته. أقفز لأقابله، وجهاً لوجه مع أخضره، وأعاتبه، كما أعاتب الدنيا وألقي بأحمالي على صروفها، والغصن لا يردّ.

ما بالُك!!

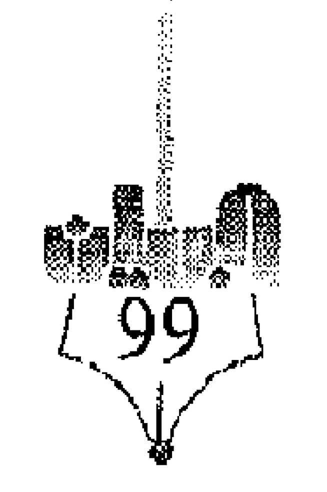
وضَعتُ وجهي في الإناء ملتصقة بالعود ومستنشقة عبق جذوره الممتدة بين الحصى، الماء يغمره و...

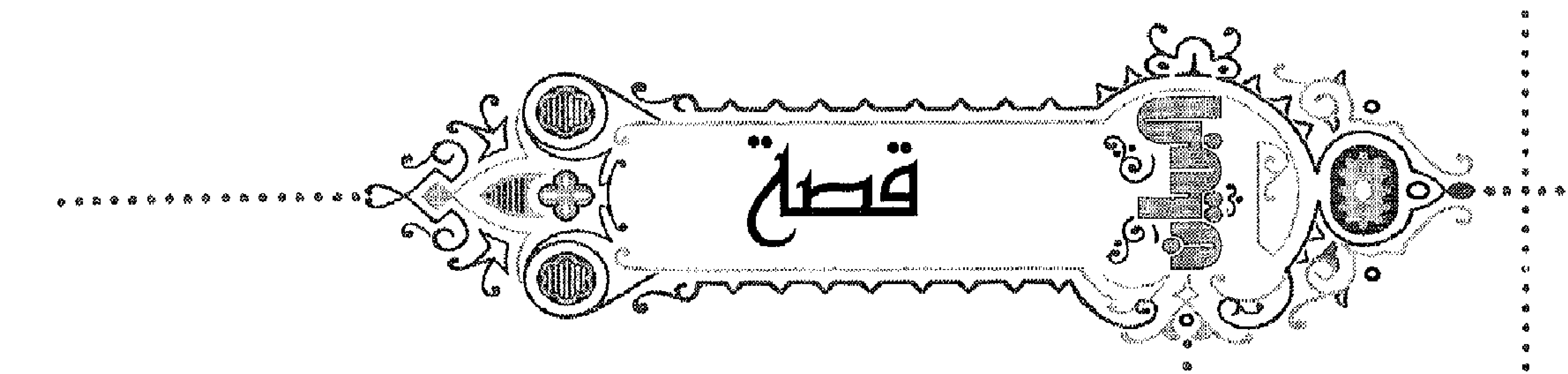
كان غصن بامبو وليد، ينشطر من العود الكبير محيياً القادم بلون أخضر أبهى.

حتى أنت يا غصن، ودّعتَ وحدتك.

---

* هكذا يناديني، وأناديه "نعمة الله"





فكرة للكتابة

بقلم: إبراهيم دشتي
(الكويت)

كان ذهني شارداً، تعطلت الأفكار، ربما هربت مني وقررت الخروج من المنزل، بحثاً عن فكرة أكتبها. أثناء تجوالي... وجدتني أقرأ يافطات أنشطة المحلات.. تحسست رأسي، دخلت الصالون كان منظره غريباً من الداخل... محل ضيق جداً ومزدحم ليس بالزبائن، إنما بالأغراض المتراكمة فيه، التي لم تترك مكاناً صغيراً لجلوس الزبائن للانتظار، بدا الصالون غير مواكباً التطور الذي عم الصالونات بالخدمات الحديثة مثل تمليس الشعر وصبغة بالألوان المتعددة أو تنظيف البشرة على البخار، سنفرة الوجه والمساجد أو حمام البار وتقليم الأظافر، إنه لحلاقة الشعر والذقن بالطرق البدائية!!.

كان صاحب الصالون طويل القامة عريض المنكبين ولديه ثلاثة كروش، واحد في بطنه والآخر في رقبته والثالث أعلى ظهره، يمتلك رقبة ضخمة كرقبة الثور... رث المظهر، دميم الوجه، وأسنانه شديدة السواد إثر التدخين واحتساء القهوة... هيئته لا توحي إطلاقاً بأنه يزاول مهنة الحلاقة، بدا أقرب إلى (العشماوي) وشعرت أن الحلاقة في هذا الصالون تبعث الرعب الشديد في النفس تماماً مثل مراجعة عيادة الأسنان!!.

أبعدت عن رأسي كل هذه الوساوس وجلت وسط الفوضى أنتظر ريثما ينتهي صاحبنا من حلاقة شعر طفل صغير، ذاق أشد صنوف العذاب على يديه.. إن الطفل كثير الحركة مما أثار حنق وامتعاض الحلاق، فأخذ يشده بطريقة همجية وبكامل قوته من مكان لآخر، كي يثبت رأسه على الكرسي... وأظن أن رقبة ذلك الطفل قد زاد طولها بفعل شد الحلاق لها مستغلاً انشغال والده بقراءة الصحف والمجلات!!

أيقظ في نفسي الموقف كل مشاعر الخوف والقلق، تذكرت لحظتها معاناتي

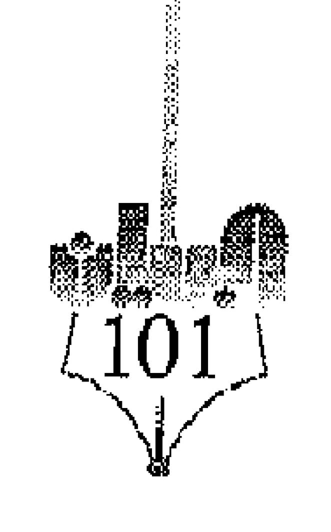
مع أول حلاق، عرفته في حياتي وهو والدتي، كانت تحلق شعري في طفولتي.. ولا تعترف بوجود صالونات للحلاقة في ذلك الزمن، وبسبب طريقتها العنيفة والقاسية أثناء الحلاقة، جعلتني أكره الحلاقين، ولم أكن على وفاق معهم في يوم من الأيام... في إحدى المرات حلقت والدتي شعري رغماً عن إرادتي، وكنت أصيح بصوت عالٍ ومزعج، ولا أكف عن الحركة مثل هذا الطفل لكني استطعت حين غفلة أن أفلتَّ من قبضتها وكان رأسي نصف حليقة، لما سئمت من ملاحقتي تركتني على هذا الحال، فذهبت المدرسة في اليوم التالي بهذه الهيئة.... لاحظت إحدى المدرسات رأسي، تأملت فيه لفترة طويلة ثم سألتني عمن حلق رأسي بهذه الطريقة.. كذبت عليها قائلاً : حلاق جديد في حيّنا، أول مرة أحلق لديه مداراة للفضيحة.. هزت المدرّسة رأسها، يبدو أنها لم تصدّق كلامي

لذلك قررت الهروب إلى صالون آخر، وخلال استعدادي لهذا الأمر فاجأني الحلاق بابتسامة عريضة وترحيب حار لا يليقان إلا بالعظماء جعلني أشعر بالزهو، وأجلس بلا تردد محل الطفل الذي انتهى للتو من مصارعة رأسه.. لم يترك لي الحلاق أي فرصة للهروب، فأسلمه رأسي ليصارعه مثل الطفل المسكين!!.

بينما كان الحلاق منهمكاً في تقطيع شعري، لاحظت وجود زبائن كثيرة تتردد على الصالون، لكنها لا تأتي لغرض الحلاقة بل من أجل التبضع منه.. فقد اتضح لي أنه يبيع في الصالون طيور الكناري والعسل والسمن البلدي وزيت الزيتون والزعتر والبشوت والسيوف وبعض التحف الصغيرة إلى جانب متاجرته في الأثاث المستعمل لتجهيز صالونات الحلاقة عن طريق الإعلان في الصحف، وسمعته أكثر من مرة يتفاوض من خلال التلفون مع بعض المشترين.. ولذلك تستغرق عملية الحلاقة البسيطة في هذا الصالون زمناً طويلاً!!

خلال رده على إحدى المكالمات لمحت جهازاً حديثاً لإعداد الشاي والقهوة الأمريكية والحساء، كان وجوده لا يتناسب مع ديكور الصالون، فظننت أنه قد وضعه كخدمة للزبائن... دفعني فضولي للاستفسار كيف يعمل هذا الجهاز لعلني أظفر بقدح من القهوة أو الحساء أو أي شيء على سبيل التعويض، جراء تقطيع شعري.. فجاءني رده سريعاً وقال: هذا الجهاز حديث الاستعمال ويرغب في بيعه.. ثم أشار إلى ثلاجة صغيرة متهالكة في زاوية الصالون، كان يستعملها ويرغب في بيعها أيضاً!!

توقفت عن الحديث معه إلى أن انتهى من حلاقة رأسي، وأسرعت في دفع الحساب لائذاً بالفرار خوفاً من أن أكتشف أني ضمن ما يعرضه للبيع في صالونه.. عدت إلى منزلي خاسراً شعري، ولما جلست على المكتب... انساب قلمي بفكرة للكتابة!!.



رحيل شاعر الرومانسية عبدالمحسن محمد الرشيد أحد مؤسسي رابطة الأدباء ورواد القصيدة الكويتية المعاصرة

صحيفة الجريدة (٢٠/٣/٢٠٠٨)

توفي الأديب الشاعر عبدالمحسن محمد الرشيد عن عمر يناهز الثمانين عاما، وهو أحد أعضاء رابطة الأدباء، وأحد مؤسسيها وأمينها العام في الفترة من ١٩٦٥ حتى عام ١٩٦٦.

وقد نعت رابطة الأدباء في بيان لها الشاعر الراحل عبدالمحسن الرشيد، وهو أحد رواد الحركة الشعرية الكويتية، حيث شارك منذ الأربعينيات مع الشاعرين: فهد العسكر وأحمد العدواني في تجديد القصيدة الشعرية من خلال الخروج عن النمط التقليدي في المعالجة، ومحاولة الدخول إلى أجواء القصيدة الرومانسية على تفاوت بين هؤلاء الثلاثة، فقد كان العسكر أسبقهم إلى التجديد والعدواني أكثر قدرة على التفاعل معه، أما الرشيد فكان مشدوداً بقوة إلى نسيج القصيدة العمودية، مع محاولات لا تخفى في الاقتراب من الأجواء الرومانسية.

ولد في عام ١٩٢٧ في حي القبلة وبدأ الدراسة في كتّاب الشيخ أحمد الخميس، الذي كان يقع على شاطئ البحر قرب ديوانية البدر، ولما انتقل إلى مسكنه في منطقة الصالحية دخل كتاب الملاّ عبدالله بن الملاّ محمد في منطقة القبلة، حيث أتم تعلم مبادئ القراءة والكتابة، ثم التحق بكتاب الملا عبدالعزيز العنجري، حيث درس تلاوة القرآن... وفي عام ١٩٣٧ دخل المدرسة القبلية وأنهى الصف الرابع، فانتقل إلى المدرسة المباركية التي أكمل فيها التعليم إلى السنة الثالثة الثانوية، وهي آخر مرحلة في التعليم يمكن أن يصل إليها المتعلم في الكويت حينذاك... مارس عبدالمحسن الرشيد مهنة التدريس في المدرسة الأحمدية عام ١٩٤٣، ثم استقال بعد أربع سنوات تقريباً، ليتجه إلى مجال التجارة، متنقلاً بسبب ذلك بين الكويت وإيران، وهو ما دفعه إلى تعلم اللغة الفارسية، ثم القراءة عن الأدب الفارسي، فهيأ له ذلك أن يلقي بعض المحاضرات عن عمر الخيام في إذاعة الكويت.

والشاعر الراحل هو أحد مؤسسي نادي المعلمين، وكان عضواً في مجلس إدارته في السنة الأولى لتأسيسه، وشارك في تحرير مجلة الرائد التي يصدرها النادي،

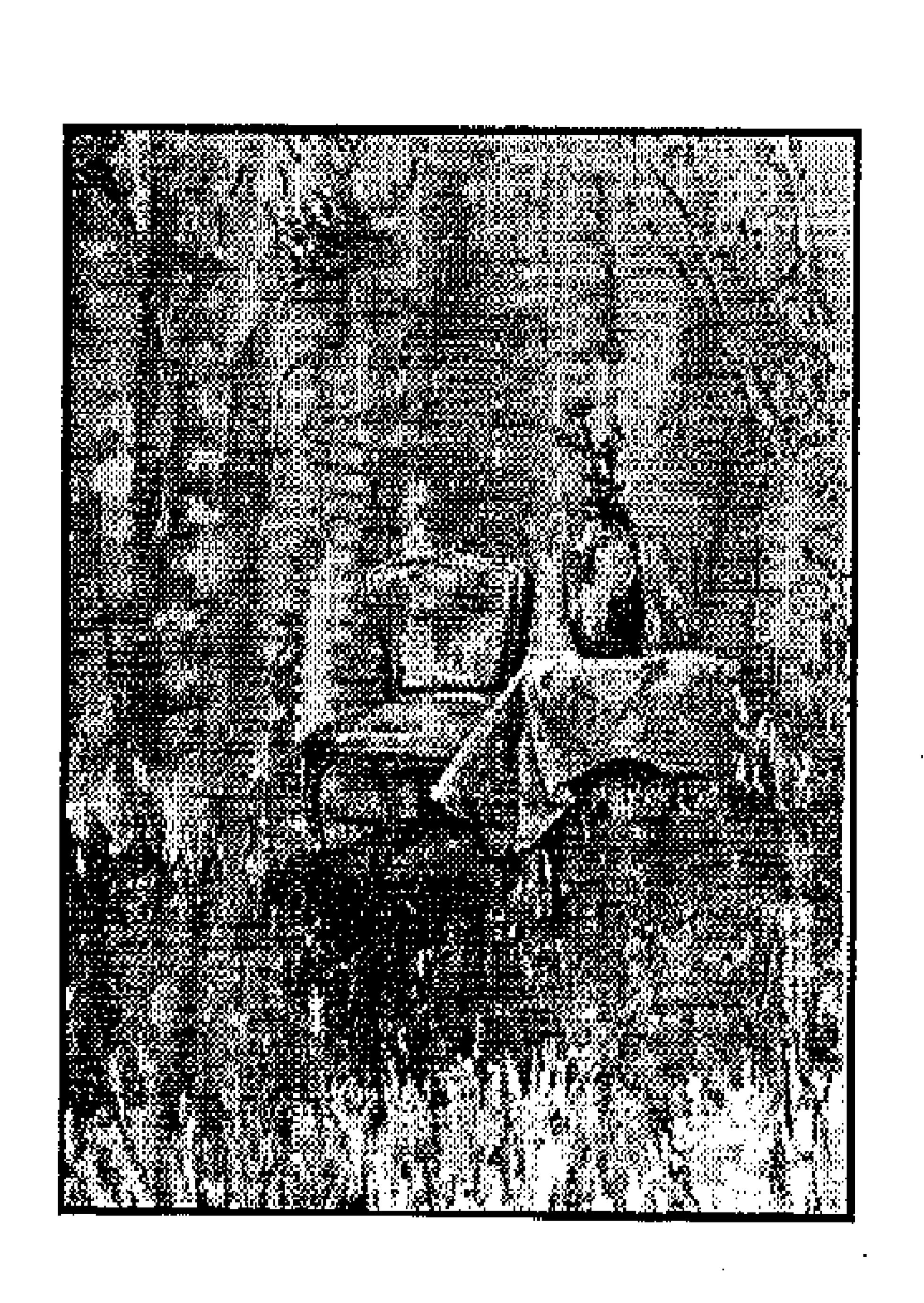
وقد نشر الشاعر بعض قصائده في الأربعينيات من خلال صفحات بعض الصحف العراقية كـ«الاعتدال» النجفية و«الناس» البصرية... ولما صدرت مجلة البعثة وجد الشاعر فيها متنفساً، لأنه كان يريد أن يُسمع صوته للمتلقي في الكويت.

وكان يتدارس مع فهد العسكر بعض شؤون الشعر، وكان لهما اهتمام بالمجلات التي تعنى بأمور الأدب والثقافة مثل «الرسالة» و«الثقافة» و«المجلة».

والقصيدة المعتبرة لديه هي القصيدة العمودية، ويقلل من أهمية الشعر الحر، مع إيمانه بتنويع القافية في القصيدة الواحدة، والشاعر الحق لديه هو من يملك عنان اللغة، ويحسن اختيار الألفاظ، ولا يتكلف البديع.

صدر ديوانه «أغاني ربيع» في مطلع السبعينيات، ليضم ما كتبه في المرحلة السابقة، ونشر بعض القصائد بعد صدور الديوان، وقد صدرت دراسات عديدة عن قصائده، أهمها: خليفة الوقيان في: القضية في الشعر الكويتي. محمد حسن عبدالله في: الشعر والشعراء في الكويت. سالم خدادة في: التيار التجديدي في الشعر الكويتي.

يذكر أن الفقيد كان قد حصل على جائزة الدولة التقديرية، التي يمنحها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عن عام ٢٠٠٧.



سجل منع الاختلاط ينتقل إلى رابطة الأدباء
د. سعاد الطراروة: ننتصر للعلم لا للدستوريين ولا للشرعيين


د. سعاد الطراروة و عقيل عيدان

مهاب نصر صحيفة النهار ٢٠٠٨/٢/٢٤

قضية «منع الاختلاط لم تعد قضية تشريعية تشغل الوسط النيابي وحده، ولكنها بين عشية وضحاها حرّكت الكثير من المياه الراكدة، وسمحت باندفاع عدد من التجاذبات والسجالات الاجتماعية الفكرية التي شملت أطرافاً عديدة في المجتمع المدني تصاعدت حدتها حتى التهديد بالقتل وتعالى صوت بعضها كما حدث في ندوة التحالف الوطني التي رفضت ما أسمته بـ "قوانين طالبان"

بدورها شهدت رابطة الأدباء ندوة بعنوان "التعليم المشترك حق دستوري" . رؤية قانونية» قدمت فيها المحاضرة د. سعاد الطراروة رؤية جادة، متماسكة. ومركزة لواقع هذا التجاذب وعرض حججه المتعارضة والخلوص إلى توصية تتجاوز السجال الدائر في نبرة هادئة تحت شعار «تعالوا نتحاور بهدوء مادمنا في بيت الأدباء و المثقفين»، بعيداً عن الصخب الذي صار في رأيها سمة للحوار الوطني تنم عن عدم الرضا.

قدم الأستاذ عقيل عيدان. الكاتب والباحث. للندوة بمقدمة لافتة توضح أسباب تنصيب المرجعية الفقهية وهيمنتها حيث يعتصم بها الناس فراراً من وحشية العصر الذي يشهد معالم الغنى الفاحش والفقر المدقع، واستعمار الناس للناس بطرق ديناميكية براقة، وانهيار الأيديولوجيات وبعث الأصوليات لخنق المدارس الفكرية. كما استعرض ما تعيشه الكويت من تصعيد يخص مسألة الاختلاط موضحا أن هذا الصراع هو صراع بين المجتمع المدني والمجتمع الأصولي.

ثم قدم عيدان للدكتورة سعاد الطراروة المستشار والخبير القانوني عضو هيئة التدريس في الكلية التجارية، العضو في عدد من الجمعيات الحقوقية والاجتماعية والثقافية، وصاحبة العديد من المؤلفات والبحوث منها «القانون التجاري الكويتي» و«الجدل الفقهي والقانوني حول حق المرأة في التعليم"

الدستور وطبيعة الحريات الاجتماعية

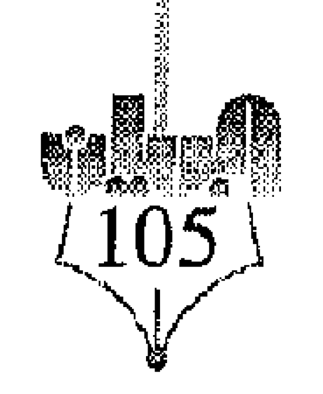
بدأت الطراروة بقولها إنها لم تأت لإصدار أحكام وإنما للبحث بأسلوب هادئ وموضوعي، ثم تحدثت عن وظيفة الدستور بعامة، وتحديده لنوعين من الحريات والحقوق للمواطنين: حقوق وحريات مطلقة. وهي التي ينص عليه الدستور دون تدخل المشرع العادي، وحقوق وحريات ليست مطلقة، وهي التي يعهد الدستور بتنظيمها للقانون ومنها حرية التعليم، حيث تقوم الدولة بوضع البرامج واختيار المدرسين وتحديد المناهج. ثم تنتقل المحاضرة إلى تقسيم السجال الدائر حول الاختلاط بحسب مصدره إلى جدل فقهي وآخر دستوري.

الاختلاط من الناحية الفقهية

وتعود د. سعاد بالجدل الفقهي حول الاختلاط إلى عام ١٩٦٩ حيث أثيرت القضية ذاتها ورفضت في مجلس الأمة وقام رئيس جمعية الإصلاح آنذاك باستفتاء عدد من العلماء الذين توزعت آراؤهم بين المنع والجواز. فأما الذين أشاروا بالمنع فاستندوا إلى آيات سورة النور الشهيرة، وكذلك بعض الآيات من سورة الأحزاب وبعض الأحاديث النبوية. و يرى أصحاب هذا الرأي أن الآيات والأحاديث صريحة في التحريم لكل ما من شأنه إثارة الشهوة ويرون أن الاختلاط يعد أحد المثيرات ويجب منعه سدا للذرائع. أما الرأي الثاني فلا يرى حرمة الاختلاط ويستدل على ذلك بتفنيد حجج الرأي الأول، من حيث يرى ١. أن الآيات والأحاديث لم تشر إلى مسألة الاختلاط في التعليم و المعيشة، ٢. أن الاختلاط مشروع في المسجد ومصلى العيد والسوق.... ٣.أن الاختلاط في التعليم الجامعي هو على شاكلة الاختلاط في السوق وغيره. ٤. أن المناداة بمنع الاختلاط فيها تشكيك في سلوكيات المؤمن.

الاختلاط من الوجهة الدستورية

تمخض الجدل الدستوري عن رأيين أحدهما يشير إلى دستورية قانون منع الاختلاط، لكون حرية التعليم ليست من الحريات المطلقة، بل هي من تلك الحريات التي ينظمها القانون وفق تقاليد وعادات المجتمع. بينما يؤكد الرأي المقابل على عدم دستورية القانون، لأن دور القانون مهمته تنظيم التعليم و ليس تقييد حرية التعليم. كما أن فرض أسلوب معين كالاختلاط أو منعه يعد مساسا بحرية الوالدين في توجيه أبنائهما، فالمشرع ترك للآباء الحرية في استكمال مراحل التعليم لأبنائهم بعد المرحلة المتوسطة أو



التوقف عندها وهو موضوع أخطر كثيرا من موضوع الاختلاط.

المصلحة هي المحك و العلم يحددها

النتائج التي خلصت إليها الطراروة تتلخص في أن الفيصل في الجدل الفقهي سيؤول إلى ولي الأمر بما يملكه من سلطة بحكم الشريعة (وأطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم) أما الجدل الدستوري فالحكم النهائي فيه للمحكمة الدستورية. غير أنه في كلا الحالين تعد المصلحة العامة هي المبدأ الذي يحتكم إليه كل خلاف. وهنا تضع الطراروة فكرتها الأساسية حيث ترى أن العلم هو الذي يحدد في هذه القضية مصلحة المجتمع، لا الجدل الشرعي ولا الدستوري، والعلم المعني هو علم الاجتماع والتربية. حيث يتعين دعوة باحثين علميين محايدين يقومون بدراسات تكشف عما يحقق صالح الكويت. فلا ننتصر للشرعيين ولا الدستوريين وإنما ننتصر ونرفع ر اية العلم.

الميراث القديم مازال يحكمنا

تنوعت المداخلات التي أعقبت المحاضرة، فتحدث أحد الحضور عن تأييده لعدم الاختلاط، لكن مع التحفظ على الاستخدام السياسي للقضية. واعتبر فيما يتعلق بالخلاف الفقهي . أن الحرام بيّن والحلال بيّن، كما أن مسألة الاختلاط في الجامعة تتجاوز برأيه حدود التشبيه بالأسواق وأن المدارس الخاصة لابد أن تتبع إشراف وقوانين وزارة التعليم.

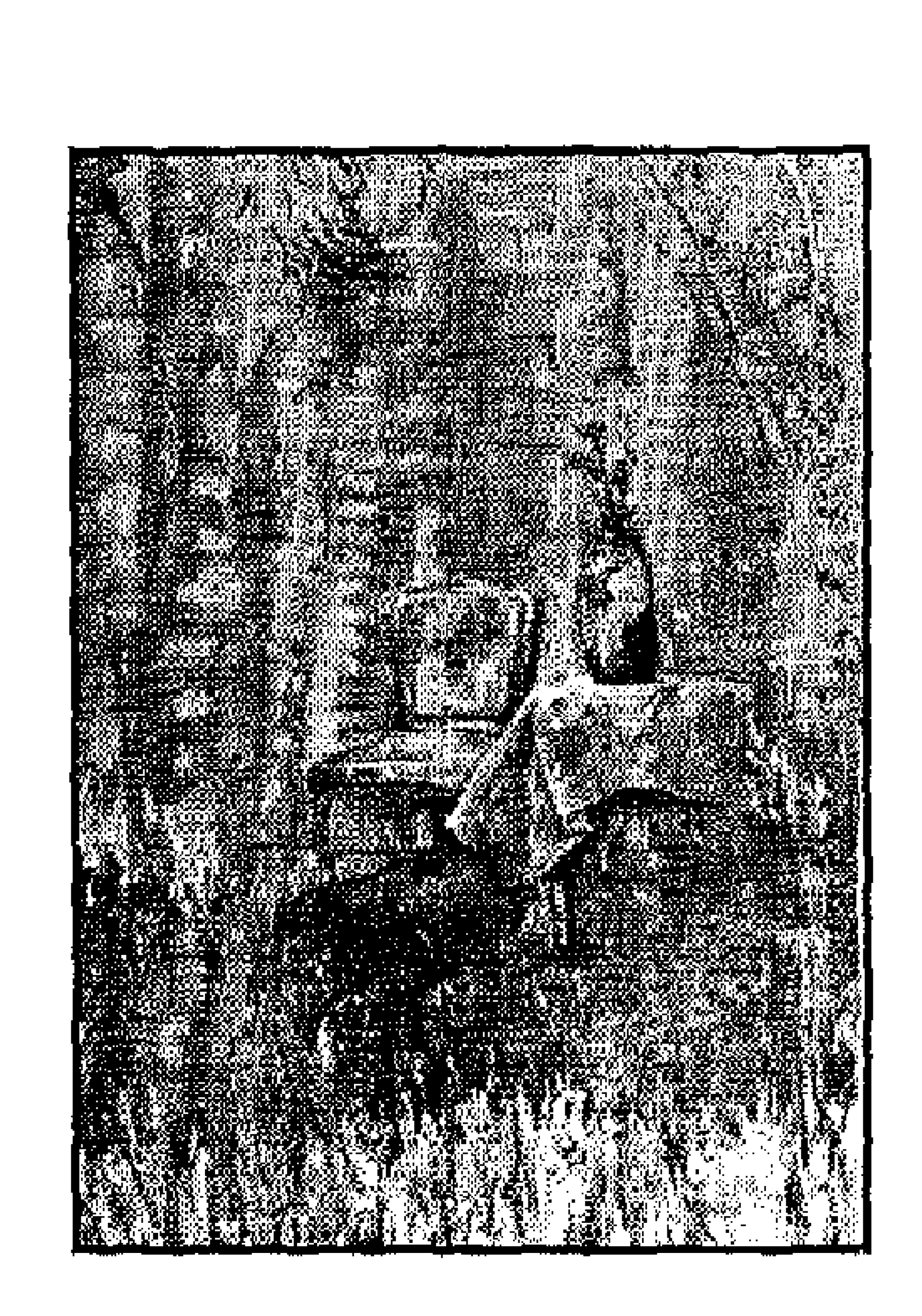
د. سليمان الشطي أيّد آراء المحاضرة وأضاف أن القضية جزء من قضية كبرى هي تحكم الميراث القديم في الفهم وقسر النصوص وتوحيد تفسيرها ضد فئة بعينها، فهناك ميراث لحجب المرأة. كما تساءل: من قال إن منع الاختلاط يدرأ المفاسد؟ ولماذا لا يكون عدم الاختلاط هو المفسدة بما يتركه من أثر على نفسية الانسان وسلوكه؟ وأضاف أن أبناءه درسوا في مدارس مختلطة حيث هناك انفتاح وعقلانية وعدم خوف من الآخر. كذلك تحدث د. خليفة الوقيان شاكرا المحاضرة على منهجيتها وقال إن نبرة الخلاف في الكويت بعد الغزو صارت عالية، لهذا لا نستطيع أن نفهم بعضنا بعضا، ورأى الحل في الروح المنهجية التي عرضتها الطراروة، وسألها باعتبارها خبيرة قانونية ما هو تقديرها لما سيكون عليه حكم المحكمة الدستورية عند اللجوء إليها في هذه القضية؟ كذلك تحدث فهد الهندال

مشيرا إلى خضوع الجامعة لحالة التسييس، كما أشار إلى الموقف السلبي للمثقفين الذين لا يتحركون إلا في حال الدفاع عن النفس مكتفين بثقافة رد الفعل، ورأى أن ذلك ناتج عن عدم وجود مشروع ثقافي متكامل.

في تعقيبها على المداخلات شكرت الطراروة لكل من د. الشطي و د. الوقيان حضورهما و دعمهما الأدبي وقالت رداً على د. سليمان إنها لم تشأ إقحام الحديث عن دور المرأة لأنها ترفض الطرح الفردي حتى لا يبدو أنها تنحاز إلى جنسها. وأعطت مثالا للإجحاف الذي تتعرض له المرأة والذي يمس هيبة قوانين الدولة وذلك حين أشارت إلى المرأة المطلقة التي أوكلت إليها حضانة الأبناء، وكيف يتعسف الزوج - بموجب قرارات إدارية - في رفض الموافقة على نقل الأبناء من مدرسة إلى أخرى.

وتعجبت الطراروة من المسار الذي يتحرك فيه المجتمع الكويتي حيث لقي قانون منع الاختلاط معارضة شديدة عام ١٩٦٩ بينما يرحب به في عام ٢٠٠٨.

أما فيما يتعلق بالمحكمة الدستورية وقرارها فقالت إنها لا تستطيع التنبؤ بالحكم لكنها بصدد إعداد مذكرة لجهة (لم تعلن عنها) للطعن في هذا القانون. كما قالت إن السلطة السياسية. برأيها - سوف تتحرك في الوقت المناسب لحسم هذا الموضوع كما حدث من قبل فيما يتعلق بحقوق المرأة السياسية.



يوسف السريع يحاضر عن "نوادر التراث الموسيقي بين الفرد والمؤسسة"



يوسف السريع و محبوب عبدالله

محمد النبهان: صحيفة القبس ٢٠٠٨/٢/١٦

إذا كانت المؤسسة الرسمية تتحمل جزءاً كبيراً من ضياع التراث الكويتي الموسيقي، فإن الزميل الكاتب والإعلامي سعد المعطش حمّل الموسيقيين المعاصرين مسؤولية ذلك، قائلا «نحن، الكويتيين، أفضل من ينظّر.. نسأل أين ذهبت مكتبة يوسف الدوخي ولم نفعل شيئا إزاء الحفاظ على إرثنا». ووجه كلامه إلى عدد من كبار الموسيقيين الذين تواجدوا في محاضرة الإعلامي يوسف السريع الأربعاء الماضي في رابطة الأدباء. قال «أنتم الكبار في توثيق أعمالكم لا تحترمون تاريخ الكويت وتراثها، ولا تقيمون اعتبارا للأجيال القادمة التي ستنفصل عن هذا التاريخ» وتساءل هل من المعقول ألا نجد شيئا لعوض الدوخي نوثقه إلا صفحة واحدة في «كونا» ومنقولة أيضا عن موقع زرياب؟!

وكان عبد الله خلف قبله قد وجه اتهاما لإذاعة الكويت بسبب إتلافها عدداً كبيراً من الاسطوانات وبشكل مزر منذ أواخر السبعينات، حتى وصل ارتفاع المهشم منها الى أكثر من قدم خلال شهر. في حين طالب الفنان شادي الخليج أن تبدأ حملة لتوثيق النوادر الموسيقية من أجل الحفاظ على تاريخ وتراث الكويت.

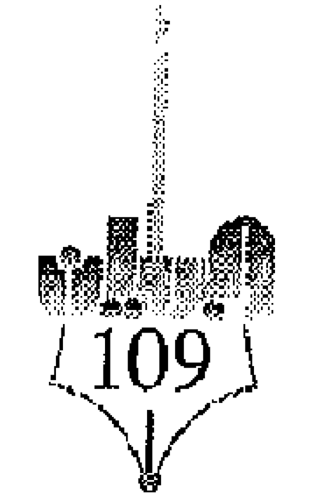
وكان يوسف السريع في محاضرته «نوادر التراث الموسيقي بين الفرد والمؤسسة» قد أشار إلى عدم اهتمام المؤسسات الرسمية مثل وزارة الإعلام أو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالأفراد ممن يملكون مكتبات تضم نوادر من التراث الموسيقي، إلى أن بدأت تضيع اسطوانات نادرة وتسجيلات قديمة لرواد فن الصوت، داعيا في المقابل إلى توحيد الجهود واحتواء هؤلاء الأفراد، كي لا يضيع تاريخ مهم جدا بسبب الإهمال في توثيق ما بقي منه.

وقال السريع أنه من النادر اليوم

أن تجد فنانا يعرف الصوت، وإن غنى الصوت الكويتي يكون أبعد ما يكون عن جمالياته، وغير متفهم للإيقاع الصحيح فيه، خالطا بين الأصوات بطريقة عشوائية.

وأضاف السريع، بعد عرضه لنماذج نادرة من فن الصوت، إن توثيق هذه النوادر يحتاج إلى وجود مختص يحترم الأغنية في إيقاعها وروحها.

لكن يبدو، ومن خلال كل ضياع هذا الإرث الموسيقي، أن الدولة متمثلة بمؤسساتها الإعلامية والثقافية لا تحترم الفنان، في حين تصرف آلاف الدنانير على فنانين تستوردهم من خارج الكويت.





جائزة المهندس نبيل طعمة الإبداعية

أعلن اتحاد الكتاب العرب في القطر العربي السوري وبالتعاون مع دار الشرق للنشر والتوزيع عن افتتاح باب الترشيح لجائزة الدكتور المهندس نبيل طعمة الإبداعية لعام ٢٠٠٨ في مجال القصة القصيرة وفق الآتي:

بيانات عامة:

أولاً: تخصص جائزة الدكتور المهندس نبيل طعمة الإبداعية لعام ٢٠٠٨ للقصة القصيرة (تأليفاً فقط).

ثانياً: التقدم للجائزة متاح أمام القصاصين العرب جميعاً.

ثالثاً: تمنح الجائزة لثلاث مراتب (أولى، وثانية، وثالثة) وعشر جوائز تشجيعية.

رابعاً: مقدار الجائزة الأولى: (٤٠٠,٠٠٠) ل. س والجائزة الثانية (٣٠٠,٠٠٠) والجائزة الثالثة: (٢٠٠,٠٠٠) ل. س وعشر جوائز تشجيعية قيمة كل منها عشرة آلاف ليرة سورية.

خامساً: يعلن عن بدء الترشيح للجائزة يوم الثلاثاء ٢٠٠٨/٢/١٢م على أن يتم استقبال الطلبات حتى ٢٠٠٨/٥/١٥م.، يعلن عن النتائج في شهر آب (أغسطس) لعام ٢٠٠٨م.

سادساً: يقام حفل توزيع الجوائز في أواخر شهر آب (أغسطس) سنوياً، بحضور النخب الثقافية العربية.

سابعاً: تشكيل لجان التحكيم بقرار من الأمانة العامة للجائزة.

ثامناً: قرارات لجان التحكيم قطعية لا عودة عنها.

الشروط العامة:

١- تقدر اللجنة التجارب القصصية المهمة على أن ترفد هذه التجربة بمجموعة قصصية جديدة غير منشورة؛ ومغفلة الاسم، لا تقل عن (١٠٠) صفحة من القطع الوسط.

٢- ترسل المجموعة القصصية الجديدة على خمس نسخ مطبوعة ومرفقة بقرص مرن C.D ويتعهد صاحبها بكتاب خطي بأنها غير منشورة من قبل، ويرفقها بكتاب تنازل عن حقوق الطبع والنشر والتوزيع لصالح اتحاد الكتاب العرب إذا فازت بالجائزة.

٣- يرسل المتقدم للجائزة كامل أعماله للقصة القصيرة، لأن التحكيم سيراعي أهمية التجربة الإبداعية للمتقدم.

٤- يرسل المتقدم للجائزة سيرة ذاتية وعلمية له تبين مساهمته في إثراء فن القصة القصيرة عربياً.

٥- يرسل المتقدم للجائزة خطاب ترشيح يبين رغبة المشاركة في الجائزة.

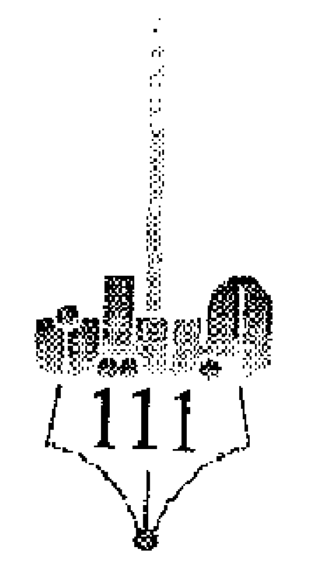
٦- ترفق الأوراق بمعلومات تتضمن: اسم المشارك (الثلاثي) وعنوان إقامته، وعنوانه البريدي، ورقم هاتفه، وصورة قياس (١٠X١٥) سم.

٧- ترسل الأعمال القصصية المطبوعة مع المجموعة الجديدة بوساطة البريد المضمون إلى اتحاد الكتاب العرب: سورية- دمشق- اتحاد الكتاب العرب- ص.ب: ٣٢٣٠.

٨- لا تعاد الأعمال المشاركة في الجائزة إلى أصحابها.

٩- يمكن الاستفسار على هواتف اتحاد الكتاب العرب وهي : ٦١١٧٢٤٠-٦١١٧٢٤١-٦١١٧٢٤٢-٦١١٧٢٤٣- ٦١١٧٢٤٦ أو على الفاكس رقم ٦١١٧٢٤٤-٦١١٧٢٤٩.

نماذج الاشتراكات بالجائزة لدى سكرتارية رابطة الأدباء بالعديلية.



د. أحمد الربعي - وتبقى في الذاكرة



د. أحمد الربعي

